PREZENTĂRI ŞI COMENTARII DATE BIBLIOGRAEICE. NOTE EXPIICATIVE

Spre deosebire de volumul întîi al prezentei ediţii de *Opere* de F. M. Dostoievski, cel de^al doilea volum are un profil mai puţin omogen. In virtutea criteriului cronologic, singurul valabil în alcătuirea unei ediţii critiee, volumul de faţă înmănunchează cîteva opere diferenţiate sub raport tematic şi ca substanţă artistică, situîndu-se în momente semnificative, de cotitură, ale activităţii scriitorului — ultimii doi ani ai deceniului al cincilea, apoi, distanţat printr-un întreg deceniu de tăcere forţată, anul 1859.

Primele trei titluri *(Nopţi albe, Netoşka Nezvanova, Micul erou)* încheie etapa iniţială a evoluţiei talentului dostoievskian. Excepţie fă-cînd *Micul erou,* povestire de tip confesional, în care obiectul investigaţiei este psihologia copilului, surprinsă în momentul critic al celor dintîi impulsuri pre-adolescentine, cînd erotismul îmbracă formele pure ale exaltaţiei sentimentale, celelalte două opere continuă linia tematică *umanitară* a „dezmoşteniţilor" din mediul *citadin,* mai precis, reconstituie imaginea vieţii de periferie a capitalei — Petersburgul. Ne aflăm, aşadar, în spaţiul specific de manifestare a contradicţiilor generate de capitalism, incipient în Rusia acelei vremi, cînd vechile întocmiri patriarhale ale feudalismului, acum în declin, se sfărîmau sub presiunea noilor relaţii în plină ascensiune, cu inerentele lor consecinţe.

Trepidaţia marelui oraş, dramele care se petrec între zidurile lui, o întreagă atmosferă de agitaţie sterilă pot fi reconstituite nu numai din romanele capitale ale lui Dostoievski, dar şi din operele sale de început, de la *Oameni sărmani* la *Netoşka Nezvanova,* oare prefigurează,

ca într-un caleidoscop, motivele predominante de mai tîrziu. In raza de observaţie a scriitorului realist, înzestrat cu o uimitoare facultate de penetraţie psihologică, intră aproape toate categoriile sociale oare populează oraşul, de la aristocraţie şi marea negustorime, pînă la fauna diversă şi tristă a declasaţilor, a rataţilor.

Alături de titlurile specificate mai sus, figurează în volum două opere mai ample ca dimensiune şi desfăşurare epică *(Visul unchiului, Stepancikovo şi locuitorii săi),* al căror climat aduce o notă distinctă ce se constituie pe altă coordonată geografică şi spirituală — anume aceea a mediului *provincial,* cu unele elemente rustice, contingente cu viaţa patriarhală a conacelor moşiereşti *(Stepancikovo).* Sub aspect artistic şi cronologic, ele reprezintă un moment de tranziţie, un fel de *intermezzo,* fiind plasate în pragul unei etape noi, de mare efervescenţă creatoare, cînd geniul fecund al lui Dostoievski îşi va da măsura plenară în opere de sinteză, sorise în ultimii oincisprezece ani ai vieţii (1866—1881) — opere ce i^au adus celebritatea unui ■ scriitor tragic prin definiţie, con-sacrîndu-i numele pe scara marilor valori ale literaturii universale.

In explicarea viziunii sumbre, tragice a lui Dostoievski nu trebuie neglijată importanţa experienţei biografice a scriitorului. Istoria literară consemnează cu minuţie împrejurările în oare s-a produs acel hiatus dureros în biografia scriitorului, întrerupînd cursul normal al unei activităţi febrile, în plină devenire. Este greu de crezut şi pare aproape paradoxal, dar absolut toate scrisorile lui Dostoievski din anii 1846—1848 abundă în lamentaţii şi strigăte desperate pe tema unei dezastruoase situaţii materiale în care se zbătea scriitorul, alternând cu aprecieri pertinente despre cărţile noi, pe care le devora cu o rară aviditate, şi con-ţinînd notaţii fugare oa acestea : „nu am o clipă de răgaz...", „lucrez ca un cal... scriu fără întrerupere şi sînt la okpătul puterilor", „scriu acum un roman şi două nuvele" ; de asemenea, expresii ce revin frecvent : „o sumedenie de idei şi imagini noi mă asaltează", „am în minte o groază de idei ce se cer aşternute pe hîrtie şi nu-mi dau pace" ş.a.m.d.

Procesul evoluţiei artistice şi ideologice a scriitorului, în toată sinuozitatea lui oscilatorie şi în nuanţele dialectice complexe, nu poate fi înţeles fără o cunoaştere a conjecturilor biografice şi a evenimentelor zguduitoare, cu grave conseoinţe pentru gîndirea şi mişcarea sociala progresistă din Rusia de la mijlocul veacului trecut. Ele se cer amintite în linii mari pentru a se putea desprinde traiectoria generală de orientare şi sfera problematicii în care se circumscrie creaţia dostoievskiană în diferitele ei momente. Dovada unei acute receptivităţi la frămîntările esenţiale ale epocii şi totodată o infirmare a părerii de multă vreme acreditate, anume că Dostoievski ar fi fost de la început un însingurat,

■un mizantrop înstrăinat de mediul literar al vremii, o constituie faptul că, în situaţia lui de paria, fiind silit să se retragă din societatea literaţilor care-i sfidau stângăcia cu titlurile lor nobiliare şi manierele alese <v. mai amănunţit în comentariile din prezentul volum la *Nopţi albe,* ' pp. 629—630 şi *Netoşka Nezvanova,* p. 647), tânărul scriitor aderase trup : şi suflet la cercul literar-filozofic al lui Petraşevski, animat de idealuri ; socialist-utopdce desprinse din lectura lui Saint-Simon, Fourier, Proudhon. , Fără a avea un program revoluţionar cristalizat, membrii cercului discutau în spiritul unei gîndiri libere efectele nocive ale autocraţiei, pro-Jidamînd necesitatea grabnicei desfiinţări a iobăgiei, în numele înaltelor | postulate ale echităţii şi egalităţii sociale, 'ale compasiunii faţă de suferin-|>ţele celor oprimaţi. Cu tot caracterul „paşnic" al acestor dezbateri, care î mu depăşeau formula unor reforme sociale mai larg democratice în sensul i preconizat de doctrina socialismului utopic, se înjghebase din compo-j nenţa cercului un grup cu un program politic mai radical — inclusiv i lupta revoluţionară şi schimbarea regimului prin răscoală populară. Era

■ aşa-numita „fracţiune conspirativă" în frunte cu N. A. Speşnev şi poetul ; S. F. Durov (traducător al lui Beranger, Victor Hugo şi Mickiewicz), '• constituită iniţial la sugestia autorului *Oamenilor sărmani* şi a bunului .1 său prieten, poetul Pleşceev — ca un grup de literaţi-profesionişti, oare '„ să dezbată problemele propriu-zise ale creaţiei artistice, urmînd să edi-T .teze în tipografie proprie o publicaţie de specialitate etc. în ciuda aderenţei oarecum incerte, ambigue şi confuze a lui Dostoievski — după cum reiese din declaraţiile sale — la programul revoluţionar al acestei grupări, el a fost socotit de către

autorităţile ţariste drept unul din cei
■' mai primejdioşi instigatori la revoltă, propagator al ideilor lui Bielinski. Au urmat, se ştie, evenimente dramatice. împreună cu alţi 34 mem-
■ bri ai cercului Petraşevski, tînărul prozator a fost arestat şi întemniţat în fortăreaţa Petropavlovskaia, procesul soldîndu-se cu sentinţa de condamnare la moarte prin împuşoare a celor mai „activi şi periculoşi", iar
. după monstruoasa înscenare a execuţiei, pedeapsa a fost comutată în '■muncă silnică, urmată de exil. Astfel, în viaţa scriitorului, care debutase
în literatură numai cu trei ani înainte, s-a aşternut o lungă perioadă
de tăcere.
De la povestirea *Uicul erou* (1849), scrisă între zidurile fortăreţei
Petropavlovskaia (şi publicată abia în 1857, fără ştirea şi fără semnătura
autorului oare-şi executa aoum pedeapsa într-un batalion disciplinar la , Semipalatinsk) şi nuvela *Visul unchiului* (1859), care marchează „cel de-al "' doilea debut" în activitatea literară a lui Dostoievski, s-a interpus acest *; interval de aproape zece ani — anii unei experienţe aspre, dar şi decisive
pentru viitoarea lui evoluţie. Aşidar, la vîrsta maturizării (între 28 şi
38*
595
38 de ani), scriitorul a cunoscut una din experienţele fundamentale, cu totul ieşită din comun, *aceea a contiguităţii cu moartea,* ale cărei ecouri le regăsim în multe din scrierile sale, în primul rînd în *Idiotul* (evocarea de către Mîşkin a execuţiei oapitale în două momente ale romanului). Nu mai puţin chinuitoare şi „moartea civilă", cu pierderea tuturor drepturilor cetăţeneşti şi patru ani de detenţiune grea în ocnă — acea teribilă „casă a morţilor" pe care o va descrie în zguduitoarea carte publicată în 1861—1862. în sfîrşit, alţi cinci ani de pedeapsă abrutizantă, ca soldat într-un batalion disciplinar din Siberia. Toate aceste cumplite încercări nu puteau să treacă fără urme. Ele au dus nu numai la agravarea bolii de care suferea, se pare, încă din adolescenţă (epilepsia), dar şi la modificări structurale în psihologia, în conştiinţa artistului şi gînditorului, imprimîndu-i acel unghi de vedere sceptic asupra omului şi a fenomenelor vieţii, ca un corolar al decepţio-nismului derivat din „filozofia renunţării". Cu sănătatea zdruncinată *şi* deprimat de acele amintiri tragice, marele scriitor se lasă dominat, după -infernul din „Casa morţilor" de o gîndire fatalistă, convins a fi descoperit în smerenie şi milă, în acceptarea suferinţei, unica soluţie salvatoare în stare să anihileze contradicţiile stridente şi instabilitatea unei epocii zbuciumate. De fapt, el propunea aceste precepte -ale martirajului evanghelic ca un fel de panaceu universal împotriva tuturor anomaliilor sociale oare duceau la mutilarea şi destrămarea morală a omului modern, la un chinuitor proces de alienare.
Vom observa că programul lui Dostoievski (căci îşi făurise un program în congruenţă cu noua lui orientare ideologică) — cristalizat teoretic în activitatea sa publicistică de la revistele *Vremea* (de la 1861) şi *Epoha* (de la 1864), mai tîrziu (după 1873) la revista cu profil pro-mo-narhic *Grajdanin* — organ oficios al reacţiunii ruse din acea vreme, unde apare *Jurnalul unui scriitor* — este *un program al renunţării.* Unele teze ale acestui „program" vor fi postulate în ultimele două decenii ale vieţii scriitorului, uneori cu o diabolică înverşunare, şi în planul ficţiunii artistice. Cel ce repudiase în tinereţe spiritul gregar şi intolerant al ideologiei ofioiale, în consecinţă şi al doctrinei slavofile, va accepta mai tîrziu principiile acestei mişcări de idei limitativ naţionaliste, elabo-rînd o sinteză a lor conţinută într-o teorie proprie de factură etnicistă — aşa-numita teorie a „autohtonismului" *(pocivennicestvo).* în virtutea acestei teorii cu caracter programatic, avînd la bază o concepţie *sui genens* despre necesitatea imperioasă a deplinei armonii şi unităţi între popor şi pătura cultă a societăţii, se preconiza întoarcerea la „glie", la „solul natal", la străvechile forme de viaţă ale civilizaţiei strămoşeşti, ce trebuiau păstrate cu sfinţenie, în stadiul lor primordial (dinaintea reformeloi
596
lui Petru I), nealterat de mersul istoriei, de progresul gîndirii omeneşti. Astfel, scriitorul, profund democratic în tendinţele cardinale ale întregii sale creaţii, va postula (şi aici trebuie căutat nodul tragicelor sale contradicţii), în consens cu ortodoxismul tradiţionalist, un ideal al împăcării claselor, al sublimării contradicţiilor prin trăirea religioasă, devenind un adversar declarat al oricăror aspiraţii revoluţionare, refractar la orice idei înnoitoare, pe oare le considera „nihiliste" şi, ca atare, pernicioase. De aici va rezulta predica maxionalismului „panslav", ideea, retrogradă în esenţa ei, a misiunii istorice oare este, chipurile, hărăzită poporului rus (faimosul „mesianism" dostoievskian), anume aceea de a salva omenirea de efectele dezastruoase ale civilizaţiei burgheze occidentale, asigurîn-du-i viitoarea renaştere.
Dar nu e mai puţin adevărat că filozoful ascezei şi teoreticianul ^autohtonismului" de natură slavofilă, cu toate că pot fi întrezăriţi în opera marelui creator epic, sînt dominaţi, în ultimă analiză, de artistul realist, înzestrat cu o luciditate care sfîşie adeseori mirajele — o luciditate pe care am putea-o numi *tragică* şi *abisală,* străbătînd asemeni unui fascicol luminos regiunile cele mai adînci, insondabile ale sufletului omenesc, tărîmurile cele mai întunecate ale vieţii, descifrând sensurile şi mobilurile ascunse ale acţiunilor, sentimentelor, gîndurilor unei mari varietăţi de tipuri umane. Produs al fecundei tradiţii literare ruse ■ inaugurate de Gogol, Dostoievski se va orienta spre alte zone ale existenţei omeneşti, va descoperi modalităţi de investigare artistică, afir-mîndu-se ca unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai realismului critic european, a cărui direcţie specifică de investigaţie o formează procesele psihologice şi etice, Este binecunoscută părerea scriitorului însuşi cu privire la propria sa viziune şi metodă de creaţie : „Toată lumea mă consideră un psiholog, ceea ce nu e cîtuşi de puţin adevărat. Sînt, de fapt, un realist în sensul cel mai înalt al cuvîntului, adică ştiu să pătrund în tainiţele celle mai ascunse ale sufletului omenesc". Este relevantă, în acest sens, pătrunzătoarea observaţie a lui Leon Daudet: „Fără îndoială, el este un rege, de o asemenea esenţă şi calitate, cu oare doar Shakespeare, dintre moderna, ar putea fi asemuit... Poate că, după Eschil şi Shaskespeare, el este fiinţa umană care a coborît cel mai profund şi cel mai aspru în abisul inimilor şi al trupurilor..." (cf. *Dictionnaire biographique des auteurs,* Laffont-Bompiani, 1964, tome I, p. 437). Rămîne de văzut în ce măsură şi în ce grad acest binemeritat apolog se aplică şi creaţiei din tinereţe a marelui scriitor.
Există o părere aproape unanimă îmbrăţişată în critica occidentală, după care adevăratul Dostoievski apare abia în ultima etapă de creaţie, operele sale de dinainte de ocnă fiind considerate drept simple expe-
597

rimente literare, de minimă semnificaţie. Mai mult decît atît, unii comentatori şterg cu buretele tot ce a fost creat înainte de 1881 (cînd apar *Amintirile din Casa morţilor* — prima parte), afirmînd că Dostoievski, ca scriitor, este un produs al anilor de grele încercări îndurate în Siberia. „Ocna ni l^a dăruit pe Dostoievski !", exclamă, nu fără emfază, Pierre Pascal în Introducerea sa (substanţială şi interesantă, de altfel, sub aspectul exegezei propriu-zis literare) la ediţia de *Opere* ale scriitorului rus din *Bibliotheque de la Pleiade* (1957, voi. I, p. 7). Dacă la baza unor asemenea judecăţi ar fi stat criteriul valoric, fenomenul şi-ar fi avut explicaţia şi justificarea. Cum însă un alt unghi de vedere se propune în sprijinul acestor aserţiuni, tendenţiozitatea transpare cu toată evidenţa. De altfel, prezentatorul lui Dostoievski în colecţia *Pleiade,* urmînd linia tradiţională a interpretărilor subiectiviste, îşi argumentează punctul de vedere în ceea ce priveşte cotitura care s-a produs în destinul literar al scriitorului şi rolul ei în cristalizarea concepţiilor sale despre lume. Ocna l-a făcut să renunţe la vechile idealuri socialiste din tinereţe, readucîndu-l la credinţă, la „Evanghelie, singura carte de că-pătîi care l-a însoţit în cei patru ani de ocnă" aşa încît „...creştinismul a devenit pentru el o preocupare constantă, iar Cristos — o necesitate morală" (idem, p. 9). Pornind de la aceste premise, comentatorul contemporan al ediţiei franceze recunoaşte în creaţia timpurie a lui Dostoievski o singură operă valabilă — romanul *Oameni sărmani* pe oare îl consideră „o capodoperă" şi conchide pe un ton categoric : „La drept vorbind, cine îşi mai aminteşte astăzi de *Domnul Proharcin,* de *Gazda* sau chiar de *Dublul ?"* Aces-t punct de vedere se oglindeşte, de altfel, în alcătuirea *Cuprinsului* respectivei ediţii în oare au fost incluse numai romanele mari, create după perioada siberiana, şi, de remarcat, fără respectarea ordinii cronologice *(Amintiri din Casa morţilor* figurează după *Crimă şi Pedeapsă, Umiliţi şi obidiţi* — după *Idiotul* etc). Revendicarea unui Dostoievski mistic şi religios, supralicitarea acestei laturi a căutărilor sale filozofice şi a rătăcirilor ideologice ignoră sensul obiectiv, profund umanist, al operei sale, oare, indirect, neagă sau anulează' chiar, cu o inegalabilă forţă artistică, concluziile şi soluţiile metafizice, împăciuitoare, net antirevoluţionare, pe care le propune pentru remedierea plăgilor şi maladiilor sociale ale veacului său. In privinţa dualităţii chinuitoare oare-l măcina pe scriitor la fel ca şi pe eroii săi, încercuindu-l într-un complex de contradicţii pînă la extremele lor polare, găsim mărturii elocvente într-o scrisoare adresată din ocnă în 1854 către N. D. Fonvizina, fiica dramaturgului : „Vreau să-ţi mărturisesc că sînt un copal al veacului nostru, un copil al necredinţei; aşa sînt, şi aşa voi rămîne pînă la sfîrşitul zilelor mele. Ce chinuri groaznice mi-a

pricinuit şi-mi pricinuieşte mereu această sete de a găsi un crez în viaţă ! Ea devine cu atît mai copleşitoare, cu cît argumente contrare îmi năpădesc sufletul" *(Scrisori,* voi. I, p. 142).

Tocmai aceste „argumente contrare" formează substanţa intimă a operei dostoievskiene, îi determină profunzimea şi greutatea specifică, anume aceea a „romanului-dispută", a romanului în care se desfăşoară o continuă dezbatere *pro* şi *contra* în problemele vitale, cele mai arzătoare ale epocii respective şi ale societăţii umane în general. Un asemenea început de dezbatere descifrăm, la o privire mai atentă, şi în creaţia sa din tinereţe, dinainte de ocnă — e drept, fără acel fior al anxietăţii, al neliniştii permanente, oscilînd între înălţare spre sublim şi prăbuşire în hăul pasiunilor oare duc la crimă, la sinucidere, la incest. Desigur, orice pronosticuri categorice cu privire la semnificaţia decisivă a experienţei trăite în ocnă sînt cel puţin prezumţioase, după cum nu se poate contesta importanţa acestei experienţe. Dar, pornind de aici, mulţi autori contemporani ai studiilor consacrate lui Dostoievski trag concluzii arbitrare şi mult prea unilaterale. Aşa, încă în deceniul al treilea, cercetătorul german Karl Notzel, într-o amplă lucrare cu caracter biografic, numărînd peste 800 de pagini, promovează teza neaderenţei lui Dostoievski la viaţa reală, deoarece „...în imperfecţiunea instituţiilor sociale, el vedea în primul mod o consecinţă a imperfecţiunii naturii însăşi a omului" (Karl Notzel. *Das Leben Dostoiewskis.* Leipzig, 1925, p. 414.) Tot în planul unor speculaţiuni abstracte este interpretată opera acestui artist-titan de numeroşi specialişti burghezi — americani, englezi, germani —-care consideră creaţia lui sub un unghi de vedere mistico-religios, atribuind convertirii petrecute la ocnă concepţia, considerată de ei dominantă, cu privire la natura iraţională a artei şi a psihicului uman. In interpretarea criticului englez Middleton Murry *(Fyodor Dostoevsky. A criticai study,* London, 1923), marele scriitor realist apare doar ca un apologet al „resorturilor subterane ale sufletului" (op. cit., p. 263), ca propovăduitor al ideii de răscumpărare a păcatului prin suferinţă, ca „poet al imponderabilului transcendental". In acelaşi sens se pronunţă şi americanul E. J. Simmons *(Dostoievski,* Oxford, 1940), mizînd pe problematica abstract^psihologică şi etico-religioasă a operei dostoievskiene : „Ca romancier, el a deplasat acţiunea din lumea exterioară în inimile şi sufletul eroilor şi eroinelor sale, iar într-o asemenea viziune rămînea prea puţin loc pentru transformările sociale" (op. cit., p. 61). Pe aceleaşi considerente este construită cartea, mai recent apărută, a cercetătorului amerioan Georg Steiner *(Dostoievski or Tolstoi,* cu specificarea *Un eseu pe linia criticii tradiţionale,* New York, 1961), unde revin stăruitor tezele emise de antecesori, prezente şi la Eduaad Thurneysen *(Dostojewski,*

Miinchen, 1925) şi la Emil Lucka *(Dostojewski,* Stuttgart-Berlin, 1924) oare afirmă că scriitorul rus „reproduce impulsurile şi laturile întuneoate ale umanităţii, existente în el însuşi" (op. oit., p. 36). Astfel, Dostoievski apare oa un fenomen patologic în interpretarea freudistă din cartea cercetătoarei franceze Dominique Arban *(Dostoievski-vinovatul),* oa şi în articolul omagial al aceleiaşi autoare *Dostoievski şi Demonii săi (Le Monde,* 5. I. 1956). El este tratat exclusiv oa „profet al renaşterii morale în spiritul preceptelor evanghelice" de către ecleziastul literat francez Henri de Lubac în cartea sa *Le drame de l'humanisme aihee* (Paris, 1945), sau oa ideolog -al politicii agresive ţariste şi purtător al specificului „spiritului rus" în cartea lui Iosef Bohatec *(Der Imperialismusgedanke und die Lebensphilosophie Dostojewskys,* Graz-Koln, 1951). Un punct de vedere disimulator găsim în studiul mai recent al criticului polonez Stanislav Mackiewicz *(Dostojewski,* Warszawa, 1957), unde se caută cu stăruinţă subtexte antirevoluţionare în opera scriitorului, proolamîn-du-se în concluzie că „...importanţa mondială a lui Dostoievski rezidă în aceea că el a dezbătut problemele cuprinse în Evanghelie şi, în virtutea acestui fapt, a devenit un fel de comentator modern al Sfintei scripturi, oare şi^a înveşmîntat comentariile în forma unor romane-capo-dopere" (op. cit, p. 151).

împotriva unor atari interpretări ripostează de pe poziţiile esteticii marxiste mai mulţi cercetători sovietici, printre oare I. Anisimov în articolul *Dostoievski şi exegeţii săi (Literatumaia gazeta,* 9 febr. 1956) şi Tairaara Motîliova, în substanţialul studiu *Dostoievski şi literatura universală* (publioat în culegerea *Creaţia lui F. M. Dostoievski,* Ed. Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1959). La timpul său, luptătoarea germană Roşa Luxemburg a dat o nuanţată şi comprehensivă explicaţie a dualităţii contradictorii, care caracterizează concepţia despre lume a lui Dostoievski : „Ideile şi sentimentele lui nu sînt

dominate nici de ură socială, nici de sterilitate sufletească, nici de un egoism de castă sau de aderare la ordinea existentă, ci, dimpotrivă, de o largă umanitate şi de un sentiment profund al răspunderii faţă de inechităţile sociale. Iată de ce tocmai reacţionarul Dostoievski se afirmă în literatură ca apărător al celor «umiliţi şi obidiţi»... Doar deducţiile... doar soluţia ieşirii... din labirintul social îl duoeau pe drumul greşit al misticii şi ascetismului" (Roşa Luxemburg. *Despre Literatură,* Ed. sov., 1934, p. 107). A. V. Lunacearski în articolul *Dostoievski, artist şi gînditor* urmăreşte cu pătrundere evoluţia filozofică a scriitorului, oare fiind „un artist profund şi genial, era veşnic torturat de conştiinţa sa uriaşă, de sensibilitatea intensă şi vibrantă faţă de viaţă... De bună seamă, Dostoievski nu a nutrit nici o clipă, în viaţa lui de după ocnă, credinţa fermă şi
600
autentică în această fantomă mistică pe oare a 6reat-o. Dar este de ajuns să se îndoiască de temeinicia ei pentru a nu-şi mai găsi liniştea" *(F. M. Dostoievski în critica rusă, Goslitizdat,* 1956, p. 443).
Rămîne de văzut în ce sens şi în ce măsură linia de orientare ideologică a scriitorului se modifică de la prima pînă la ultima clipă de creaţie. Pentru aceasta, este indicat să recurgem la propriile sale mărturii.
Un document deseori invooat în favoarea ipotezei că Dostoievski şi-ar fi repudiat definitiv vechile convingeri şi aspiraţii este scrisoarea din 25 martie 1856 (deci, curînd după eliberarea din infernul ocnei de la Omsk), adresată lui E. I. Totleben, pe oare îl cunoştea încă de pe timpul studiilor la Şcoala militară superioară de ingineri şi oare acum devenise un om influent. Cuvîntul unui asemenea om — erou al apărării Sevas-topolului în războiul Crimeii, încununat cu lauri alături de vestiţii co-mandanţi de oşti (Kornilov, Nahimov), pentru meritul de a fi descoperit un nou sistem de apărare în arta fortifioaţiilor militare — cîntărea, desigur, greu. Aşa se explică de ce scriitorul ostracizat i se adresase tocmai lui, conjurîndu-l să intervină pe lîngă ţarul Alexandru al II-lea spre a-l îndupleca să-i îngăduie întoarcerea în capitală. „îmi dau seama că am fost condamnlat pentru visuri, pentru teorii", scria Dostoievski, hotărît să rupă definitiv cu trecutul, căci *„ideile şi chiar convingerile ne schimbă; se schimbă şi omul în întregime* (s.n.) ; şi cît de greu e să suferi pentru ceea ce nu mai există, ceea ce s-a transformat în tine, luînd direcţia exact opusă — să suferi pentru rătăcirile trecutului, a căror netememicie îmi apare evidentă -acum ; ce îngrozitor e să simţi în tine forţe şi capacităţi de a răscumpăra prin ceva lipsa de sens a celor săvârşite în trecut, şi totuşi să lâncezeşti într-o totală inactivitate... Am crezut doar în teorii şi utopii... Acum, dorinţa mea supremă, mărturiseşte pe un ton dramatic artistul silit să-şi înăbuşe vocaţia, e să capăt încuviinţarea de a scrie. Munca de scriitor am considerat-o întotdeauna drept cea mai nobilă şi folositoare muncă. Sînt convins că numai pe acest tărâm as putea fi cu adevărat de folos" *(Scrisori,* I, 183). Aşadar, chinul oel mai mare i-l pricinuia imposibilitatea de a-şi realiza proiectele literare, de a-şi aşterne pe hîrtie gmdurile, imaginile, personajele. Rezis-tînd cu stoicism la toate vicisitudinile vieţii, scriitorul nu concepea să renunţe la scris. Chiar şi în timpul detenţiunii între zidurile fortăreţei Petropavîovskaia, continuu anchetat înainte de proces, trăieşte o viaţă cerebrală intensă, frământată, după cum atestă scrisoarea din 18 iulie către fratele său Mihail: „Să ştii că nu mi-am pierdut timpul fără rost (se referea la cele trei luni de izolare într-una din celulele cele mai insalubre ale închisorii pentru deţinuţi politici — *n.n.);* am zămislit trei nuvele şi două romane: unul din ele îl scriu acum (este vorba de *Micul*
601
Srou — n.n.); mă feresc insă de eforturi prea mari. Munca aceasta, mai ales cînd e făcută cu pasiune (şi aş putea spune că niciodată n-iam lucrat aşa *con-amore),* ca acum, mă consuma întotdeauna, zdruncinîndu-mi nervii pînă la epuizare. Cînd scriam în libertate, trebuia mereu să mă întrerup, căci simţeam nevoia unei destinderi, căutam distracţii; aici însă, tulburarea pe oare mi-o pricinuieşte scrisul nu poate fi compensată şi trebuie lăsată să treacă de la sine". Urmează apoi oîtevia reflecţii concludente referitor la starea lui fizică şi morală : „Cu sănătatea o duc destul de bine... doar dezechilibrul nervos merge *crescendo".* Şi în concluzie : „Există în om o putere de rezistenţă şi o vitalitate inepuizabilă, ceea ce, mărturisesc, nu bănuisem vreodată, iar acum am prilejul să mă conving din proprie experienţă" *(Scrisori,* I, pp. 124—128). Accente depresive, fără lamentări, dar uşor nuanţate de melancolia singurătăţii, răzbat două luni mai tîrziu, în scrisoarea din 14 septembrie : „Iată că se apropie lunile de iarnă, iar o dată cu ele şi ipohondria mea. Cerul e acum întuneoat, iar acel crîmpei de lumină, care abia se întrezăreşte ca o dîră, prin fereastra cazematei mele, este singura chezăşie a sănătăţii şi bunei mele dispoziţii. Deocamdată, exist şi sînt teafăr... Au trecut aproape cinci luni de cînd trăiesc cu propriile mele mijloace, adică numai cu creierul, cu gîndurile ce-mi roiesc în cap, şi atîta tot. Deocamdată, maşina nu s-a defectat. Funcţionează. De altfel, o permanentă concentrare în tine însuţi, cufundarea în gînduri şi numai în gîn-duri, fără impresii dinafară care să regenereze şi să-ţi susţină gîn-direa — e ceva cumplit de greu... *Am senzaţia omului aşezat sub un balon cu aer compresat, din care cineva goleşte treptat aerul* (s.n.). Totul s^a concentrat pentru mine în creier, toate funcţiile, dar absolut toate s-<au redus la gândire... Doar cărţile mă ajută cît de cît, deşi nu sînt decît o picătură în mare. Am impresia că în asemenea condiţii scrisul, ca unica supapă, este dezastruos şi mă stoarce de puteri, totuşi, sînt fericit că pot lucra" (idem, jp. 127).
în aşteptarea sentinţei, Dostoievski citea cu aviditate tot ce-i cădea sub mînă, adică tot ce putea să-i parvină în celulă datorită diligentelor fratelui său. Alături de Shakespeare, Schiller, operele lui Batiuşkov, Dai, apoi „patru volume de autori ruşi... un volum de folclor alcătuit de Suhariov", figurează în aceeaşi scrisoare, Biblia, două cărţi de hagiografie şi nişte vechi scrieri ale Sf. Dumitru din Rostov („...acestea din urmă m^au interesat cu deosebire, deşi o asemenea leotură nu este decît o picătură în mare, de aceea orice altă carte pe oare aş primi-o m-ar bucura nespus") (idem, p. 124).
Alegerea cărţilor şi formularea preferinţelor erau, bineînţeles, condiţionate de controlul sever din partea cerberilor Secţiei a 11l-^a secrete
602
— principalul organ de pază a tronului. Cert este însă că îl atrăgea cu forţa unui magnet pulsul mişcării literare din care fusese smuls în plină efervescenţă creatoare, când tocmai se angajase — după propria lui expresie — „într-o bătălie cu întreaga noastră literatură[1]". Iată de ce, cerea stăruitor să i se trimeată numerele curente ale revistei *Otecestvennîie zapiski* pe oare le aştepta cu înfrigurare, căci „nemaifdind acum abonat, ironizează Dostoievski nu fără amărăciune, le aştept ca pe un adevărat eveniment epocal, asemenea unui moşier de provincie care nu ştie cum să-şi omoare timpul. N-ai putea să-mi trimiţi şi nişte cărţi de istorie ? Ar fi admirabil". Şi tot acolo, în continuare, pe tonul cel mai firesc, fără efuziuni sau comentarii : „Cel mai bine ar fi, însă, dacă mi-'ai procura un exemplar din Biblie (...şi Noul Testament). Aici, îmi lipseşte. Dacă e posibil, aş prefera în traducerea franceză. N-ar strica să faci rost şi de versiunea slavonă, ceea ce ar fi ideal'" (idem, I, 125). Totuşi, nu

la Biblie se referă în scrisorile următoare, oi mai cu seamă la opera „divinului brit" al cărui admirator nu a încetat să fie pînă la sfîrşitul vieţii („Recitind cărţile pe oare mi le^ai trimis, îţi mulţumesc în special pentru Shakespeare. Cum de te-ai gîndit ?"). In acele chinuitoare luni ale detenţiunii preventive nu s-a desprins nici o clipă de viaţa literară curentă. „Romanul englez este excelent, întru totul admirabil", scria Dostoievski din fortăreaţa Petropavlovskaia, referindu-se la opera de răsunător succes *Jane Eyre* de Charlotte Bronte, publicată în oîteva numere succesive ale revistei lui Kraievski, pe iunie—septembrie 1849, „în schimb, comedia lui Turgheniev mi^a părut inadmisibil de slabă, sub orice critică..." (este vorba de piesa *Burlacul,* care a fost primită, de altfel, favorabil de public şi de critica vremii).

Citind scrisorile lui Dostoievski din această perioadă, constatăm în primul rînd participarea ardentă la viaţa literară contemporană, extraordinara lui receptivitate la orice eveniment artistic nou, care nu-l va părăsi nici chiar după pronunţarea sentinţei şi nici între gheţurile îndepărtatei Siberii. Nimic însă din conţinutul şi tonul acestor scrisori nii trădează exaltarea sentimentului religios, nevoia sufletească a unui refugiu în credinţă, nici cea mai mică nuanţă de remuşcare sau vreo tendinţă de a-şi răscumpăra vina prin acceptarea penitenţei. Nu există, aşadar, indicii certe în sprijinul părerii aproape unanim acceptate de către biografii şi exegeţii lui Dostoievski din trecut şi prezent, după care perioada detenţiunii în sumbra fortăreaţă din inima Petersburgului ar fi constituit momentul de declanşare a crizei spirituale şi ideologice oare va lăsa o puternică amprentă asupra operelor sale de mai tîrziu. Şi nici supoziţia lui L. P. Grossman (cf. monografia *Dostoievski,* 1961,

603

pp. 175—176) cum că momentul înscenării sinistre a execuţiei ar fi determinat începutul crizei religioase, alunecarea spre misticism, nu pare întemeiată. Dimpotrivă. în clipele acelea, cu totul alte gînduri şi sentimente îl stăpîneau : regretul că se desparte de viaţă, speranţa că va trăi totuşi, o dîrzenie neînduplecată, în sfîrşit, conştiinţa nevinovăţiei, convingerea că şi-a îndeplinit datoria şi totodată o revoltă surdă împotriva sentinţei inumane.

Nu există nici o mărturie personală a scriitorului, nici un document — chiar şi din perioada căutărilor sale religioase, a propovăduini smereniei şi acceptării suferinţei mîntuitoare în spiritul religiei creştine —■ oare să pună la îndoială acest fapt. Nimic din notaţiile făcute în diferitele opere sau în confesiunile sale intime nu lasă loc presupunerii că l^ar fi stăpînit în acele clipe sentimentul pocăinţei sau gîndul la „viaţa de apoi". în nuvela *Smerita* oitim asemenea rînduri scrise cu multă luciditate şi capacitate introspectivă : „Se spune că cei condamnaţi la moarte dorm extrem de profund în ultimia noapte. Aşa şi trebuie, e cît se poate de firesc, altfel n-ar avea forţa necesară pentru a suporta... etc. etc." Semnificativ, cu deosebire, apare faptul că în toate reeditările *Nopţilor albe,* Dostoievski a eliminat următoarea frază, care figura în textul publicat iniţial: „Se spune că apropierea pedepsei trezeşte în sufletul condamnatului sentimentul unei sincere pocăinţe, pro-vocînd pînă şi în inima cea mai înăsprită mustrări de conştiinţă. Mulţi înclină să creadă că aceasta se produce sub acţiunea spaimei" *(Opere complete, Gosizdat,* 1926—1930, voi. XI, p. 548). Este limpede că experienţa personală prin oare a trecut scriitorul venea în directă contrazicere cu generalizarea pe care o făcuse în această reflecţie, notată cu puţin înainte de evenimentele dramatice. Evocînd peste un sfert de veac amintirea acestor evenimente, Dostoievski a lăsat în *Jurnalul unui scriitor* pe 1876, poate cea mai zguduitoare, prin sinceritatea ei, mărturie asupra adevăratei sale profesiuni de credinţă. Atunci, la sfîrşitul deceniului al cincilea, el a rămas credincios idealurilor de libertate pe oare le împărtăşise împreună cu ceilalţi membri ai cercului Petraşevski, consecvent faţă de sine însuşi şi chiar dacă îşi dădea seama de caracterul lor utopic (aşa cum rezultă din declaraţiile scrise cu prilejul procesului), şi^a păstrat neclintită conştiinţa datoriei cetăţeneşti împlinite. Pasajul care urmează este edificator în acest sens : „Noi, petraşevţii, stăteam pe eşafod şi ascultam sentinţa fără cea mai mică remuşcare. Bineînţeles, nu pot garanta pentru toţi, cred însă că nu voi greşi afir-mînd că atunci, în clipa aceea, dacă nu fiecare din noi, în orice caz marea majoritate ar fi socotit drept un act dezonorant să-şi renege convingerile. Toate aceste întîmplări s-au petrecut foarte demult, aşa încît

604,

ar fi, poate, oazul să punem astăzi o întrebare : oare această dîrzenie şi refuzul de a se pocăi ar putea fi puse pe socoteala firii noastre vicioase de oameni turbulenţi, calificaţi drept nişte neisprăviţi ? Nu, noi n-<am fost doar nişte tineri turbulenţi, ba mai mult chiar, s-ar putea ca în comportarea noastră să nu fi fost nimic reprobabil. Cert este că sentinţa la moarte prin împuşcare care ni s-^a citit în piaţa de execuţie, n-a sunat cîtuşi de puţin oa o glumă ; aproape toţi condamnaţii erau convinşi că sentinţa va fi pusă în aplicare şi au trăit cel puţin zece sfîşietoare minute de groază inexprimabilă în aşteptarea morţii. în aceste ultime clipe, unii dintre noi (o ştiu cu preoizie) în mod instinctiv se concentrau în adînoul sufletului şi, reconsiderîndu-şi fulgerător existenţa, atît de tînără încă, poate că îşi reproşau anumite fapte urîte (dintr-iacelea oare, în taină, apasă toată viaţa conştiinţa fiecărui om) ; însă cauza pentru oare am fost condamnaţi, acele idei, concepţii ce ne stăpîneau spiritul nu numai că nu le consideram incriminabile, pasibile de ispăşire şi pocăinţă, ci, dimpotrivă, ele reprezentau pentru noi ceva purificator, un fel de martiraj în numele căruia meritam să fim absolviţi de multe alte păcate ! Şi această convingere ne-a îmbărbătat vreme îndelungată. Nici anii de ocnă şi deportare, nici suferinţele îndurate nil ne-au doborît. Dimpotrivă, nimic nu ne-a putut frînge, iar convingerile noastre n-au făcut decît să ne susţină prin conştiinţa datoriei împlinite" (idem, voi. XI, p. 138).

Aceste rînduri revelatoare le-a scris la o vîrstă matură autorul reputat al *Crimei şi Pedepsei,* al *Însemnărilor din subterană* şi al *Demonilor,* unde repudierea ideii de transformare a organizării sociale prin revoluţie ia forma unei oarioaturi îngroşate, asociindu-se cu predica suferinţei şi a supunerii în spiritul religiei creştine, cu exaltarea ortodoxismului şi chiar a elementelor teologice. Cum se împacă aceste două atitudini diametral opuse, această dualitate paradoxală în abordarea complexelor probleme etice şi sociale ? Fiecare epocă istorică, fiecare şcoală ideologică a dat alt răspuns, a căutat altă interpretare, reducînd, de cele mai multe ori, complexitatea operei dostoievskiene şi contradicţiile ei structurale, generate de o perioadă istorică de tranziţie, la un anumit aspect unilateral, pur teoretic. Chiar dacă soluţiile pe care le propunea „legitimistul" Dostoievski din ultimii ani ai vieţii sînt inacceptabile pentru eşafodajul pozitiv al progresului uman, chiar dacă *Jurnalul unui scriitor* abundă în paradoxuri promonarhiste, care la timpul lor, -au stârnit indignarea legitimă a cercurilor ruse progresiste, nu poate fi ignorat sensul obieotiv al adevărului artistic — reflectare a crizei morale şi ideologice a epooii. Cel dintîi imbold pe care l-& primit de la doctrina socialismului utopic, cu toate limitele

605

sale, n-ia încetat să potenţeze umanismul operei dostoievskierie. „Enigma" omului, a existenţei umane, a continuat să-l frământe, însă într-o altă perspectivă istorică. Nici detenţiunea, nici procesul şi nici cumplita înscenare a execuţiei n-iau fost,

în ultimă analiză, singurii factori care au determinat intensificarea îndoielilor şi oscilaţiilor în gîndirea filozofică a lui Dostoievski. Ca dovadă, nu întîlnim în scrisorile sau însemnările lui din acea perioadă apeluri la clemenţa divină, invocarea lui Dumnezeu ori lamentări desperate ale omului copleşit de remuşcări. Nimic din toate acestea. Sub impresia proaspătă a zguduitoarei încercări din dimineaţa zilei de 22 decembrie 1849, el se confesează în aceeaşi seară fratelui său, scriindu-i rînduri de un impresionant stoicism, de tărie sufletească. Descrie întîi cu minuţioasă luciditate ceremonialul lugubru de pregătire a execuţiei. îi rămăsese „de trăit nu mai mult de un minut". „Frate dragă, eu nu mi-am pierdut cumpătul şi nu m-arn lăsat pradă desperării. Viaţa există peste tot şi, de fapt, viaţa e în noi înşine şi nu în lumea exterioară. în jurul meu vor fi oameni, *iar să fii om printre oameni şi să rămîi pururea, în orice împrejurare, un om, să nu desperi şi să nu decazi oricît de mari ar fi nenorocirile care se abat asupra ta — iată care este sensul vieţii, rostul şi menirea ei (s.n.).* Am devenit conştient de acest lucru. Este o idee care mi-a intrat în trup şi în sînge. Da ! Este adevărat! Capul acela care crea, care trăia viaţa sublimă a artei, care a pătruns şi a deprins cerinţele înalte ale spiritului — *capul acela mi-a fost retezat* de pe umeri *(s.n.).* A rămas doar memoria, au rămas imaginile, pe care, deşi le-am făurit, nu le-am întruchipat încă. Ce-i drept, ele îmi vor ulcera sufletul! Dar mi^am păstrat inima, acelaşi trup şi acelaşi sînge, în stare să iubească, să sufere, să compătimească, să-şi aducă aminte — ceea ce, totuşi, înseamnă viaţa" *(Scrisori,* I, 129). Sînt rare asemenea confesiuni în biografia spirituală a personalităţilor literare şi cu atît mai zguduitoare cu cît proiectează într-o lumină adevărată dramaticul proces de conştiinţă al scriitorului, suspectat mai tîrziu, şi nu fără temei încriminat pentru atitudini de incivilitate, de pactizare cu acele forţe ale despotismului autocrat (se cunoaşte protecţia de oare s-a bucurat în ultima perioadă a vieţii din partea procurorului general al Sinodului — temutul Pobedonoştev) —• forţe pe care în forul său intim nu putea să nu le deteste umanistul Dostoievski. Confesiunile acestea, şi altele pe care le va faoe din „casa morţilor" sau chiar şi în cartea amintirilor trăite acolo, confruntate cu cele din perioada începuturilor literare, demonstrează esenţa dual㠹 a personalităţii sale, rezultată nu numai dintr-o structură spirituală particulară, dar şi din zbuciumul unei gîn-diri metafizice. Asimilată de la dascălii săi întru socialismul utopic,

606

moştenitori, la rîndul lor, ai ideologiei iluministe, şi substanţial modificată de corectivele epocii postrevoluţionare, gîndirea lui Dostoievski a evoluat pe o linie sinuoasă, oscilînd între materialismul metafizic şi idealismul filozofic absolut, în sensul conceptului hegelian despre „fenomenologia spiritului". Este interesant de urmărit şi direcţia în care s^u canalizat preocupările intelectuale ale scriitorului în sensul larg al cuvîntului, depăşind sfera propriu-zisă a patrimoniului literar universal faţă de care receptivitatea lui avidă nu cunoştea margini. în perioada efervescenţei ideilor de libertate sub steagul socialismului utopic, devora din biblioteca cercului Petraşevski, înzestrată cu un bogat arsenal de literatură antifeudală, alături de scrierile în original sau în traduceri ale gînditorilor francezi, precum: Charles Fourier, Saint-Simon, Pierre Leroux, E. Cabet, Louis Blanc, V. Considerant, Proudhon şi ale iluminiştilor (Voltaire, Rousseau, Diderot, Helvetius, Holbach), pe filozofii idealişti germani : Strauss *(Viaţa lui Isus),* M. Stimer *(Unicul şi proprietatea sa);* îl pasionau în egală măsură Kant şi Feuerbach, cunoştea sistemul sociologului şi economistului englez din secolul al XlX-lea Robert Owen şi nu era străin de opera lui Karl Marx *Mizeria filozofiei* pe atunci amplu dezbătută în cercurile tineretului rus progresist (de altfel, era una din cărţile cele mai solicitate de membrii cercului Petraşevski şi se afla în biblioteca acestuia).

Din acest amalgam de lecturi cu profil atît de eclectic, trebuie amintită coloratura religioasă a socialismului preconizat de Etienne Cabet, căruia îi aparţine faimosul crez, exprimat metaforic: „Dacă revoluţia ar fi fost în mîna mea, n-aş fi desfăcut pumnul, chiar dacă ar fi trebuit să mor în exil" (E. Cabet, *Voyage en Icarie,* Paris, 1845, p. 565). Cu atît mai mult opera lui fundamentală, *Adevăratul creştinism,* pe care tînărul Dostoievski o citea cu ardoare, sau *Sărbătorirea învierii* de Proudhon, sau doctrina „noului creştinism" inventat de Saint-Simon. Studiind fourierismul, Dostoievski nu putea să nu desprindă caracterul nerevoluţionar al acestei teorii, care, se ştie, ignora orice aspect politic în general şi în special lupta politică bazată pe antagonismul de olasă. De altfel, în depoziţia sa cu prilejul procesului, pentru a atenua gravitatea acuzaţiilor, Dostoievski s-a străduit să prezinte programul acestei organizaţii într-o lumină cît mai inofensivă, subliniind că în sistemul lui Fourier „nu există ură... Fourierismul nu preconizează reforme politice ; singura reformă pe oare o admite este cea economică. Nu atentează nici la autoritatea guvernamentală, şi nici la proprietate. Este ştiut că sistemul lui Fourier nu respinge modul de guvernare autocrat". De bună seamă, autorul *Oamenilor sărmani* şi al *Netoşkăi Nezvanova* cunoştea şi asemenea lucrări amplu dezbătute în

607

cercurile intelectualităţii ruse ca : *De la Propriete* a lui Proudhon sau *Organisation du travail* de Louis Blanc.

Se cere precizat faptul că, sprijinindu-se pe autoritatea lui Fourier, petraşevţii împărtăşeau sub acest stindard cele mai diverse concepţii, unele opuse fourierismului, în special teza în virtutea căreia ateismul Şi chiar deismul erau considerate drept „doctrine ruşinoase pentru spiritul uman" (v. Ch. Fourier, *Oeuvres completes,* t. II, Paris, 1843, p. XXV). Or, majoritatea acestor tineri entuziaşti eriau atei convinşi şi, ca atare, nu puteau accepta integral învăţătura filozofului francez. Aceste divergenţe esenţiale îşi au o explicaţie obiectivă, dacă ne gîn-dim că în Rusia acelei vremi anumite condiţii specifice feudalismului întârziat faţă de alte ţări europene ridicau cu acuitate problema abolirii sistemului iobăgist pe oalea acţiunii revoluţionare. Aşa se explică şi existenţa unei aripi de stînga a aşa-numiţilor „radicalişti" sau „extremişti" (N. A. Speşnev, V. A. Golovinsld), care preferau fourierismului teoriile mai avansate ale lui Th. Dezamie (adversar declarat al religiozităţii lui Cabet, al „socialismului creştin" propagat de Saint-Simon şi Lamennais). Fapt este că Dostoievski care nu era de loc străin de această orientare, a rămas pînă la sfîrşitul vieţii prizonier al „utopiilor". Sub acest aspect al formaţiei ideologice şi politice, este greu de precizat adevărata esenţă a concepţiilor sale mereu oscilante, de mare labilitate, niciodată -cristalizate într-un sistem de gîndire unitar. „Mi-ar fi foarte greu, mărturisea Dostoievski în *Jurnalul unui scriitor* pe 1873, să reconstitui istoricul procesului de transformare a convingerilor mele" *(Opere complete,* voi. XI, p. 139). Este vorba, aşadar, de *un proces* pe cît de complex, pe atît de contradictoriu, cu momente de chinuitoare instabilităţi sau de mari zguduiri şi înfrîngeri. Amin-tindu-şi de anii de ocnă şi de suferinţele îndurate, scriitorul constată : „Nu, cu totul altceva a determinat schimbarea concepţiilor, convingerilor şi sentimentelor noastre (...) Acel *altceva* a fost contactul direct cu poporul, comuniunea frăţească ce s-a sudat cu oamenii din popor în împrejurări vitrege... Repet, toate aceste transformări nu s-au petrecut rapid, ci treptat, după un răstimp foarte-foarte îndelungat" (idem, p. 138).

Germenii acestui proces îndelungat încolţesc, de fapt, încă înainte de perioada siberiana, manifestîndu-se în relaţiile inegale, mergînd pînă la disensiunea totală de ordin ideologic cu Bielinski, iar la adîncirea lui a contribuit, în bună măsură, lipsa oricărei unităţi de vederi între membrii organizaţiei lui Petraşevski. Atmosfera dezbaterilor era destul de haotică, confuză, iar poziţiile participanţilor greu de delimitat. Tocmai acest lucru îl semnala agentul-provocator P. D. An-tonelli în denunţul înaintat Secţiei a IlI-a secrete (cf. voi. cit. *Dostoievski în procesul petraşevfUor,* pp. 99—1°0), după ce se introdusese în an. turajul cercului ca unul din membrii de încredere. La rîndul său, Dostoievski sublinia în ancheta procesului judiciar acea „disonanţă" ce domnea în opiniile petraşevţilor. „Nu am întîlnit, declara el în scris, nici un fel de unitate de vederi în cadrul asociaţiei lui Petraşevski, nici un fel de orientare clară şi precisă, nici un obiectiv comun. Se poate spune că literalmente nu era chip să găseşti trei oameni măcar, care să fi căzut de acord într-un singur punct, indiferent de tema abordată. De aceea, se iscau dispute interminabile între doi sau mai mulţi interlocutori, veşnice înfruntări de opinii. La unele din aceste dispute am partioipat şi eu" (idem, p. 76). De aici a rezultat acea optică deformată a lui Dostoievski, în ce priveşte sensul şi perspectivele istorice ale revoluţiei. Pînă la sfîrşitul vieţii, el a păstrat convingerea că atmosfera de confuzie şi dezbinări în planul ideilor, precum şi spiritul negatar, considerat drept nihilism destructiv, sînt atribute obligatorii şi inevitabile ale oricărei organizaţii revoluţionare. Această idee preconceptă şi^a găsit o expresie exacerbată în romanul polemic *Demonii* (1871—1872), unde mai mulţi membri ai cercului, cu personalitate puternică, de un voluntarism excesiv, au servit drept prototipuri ale personajelor centrale (Verhovenski-fiul, Şatov, Stavroghin). Cert este că Dostoievski nu a fost niciodată un revoluţionar (aşa cum încearcă să demonstreze în monografia sa V. I. Kirpotin sau cum sugerează un alt subtil exeget al operei dostoievskiene — V. Şklovski, în interesanta sa lucrare citată : *Pro şi contra).* O asemenea deducţie pare forţată, chiar dacă, în focul disputelor, negăsind alte soluţii imediate pentru rezolvarea problemei ţărăneşti şi remedierea anomaliilor din realitate, tânărul scriitor acceptase uneori, teoretic, inevitabilitatea răscoalei, a intervenţiei energice. In ceea ce priveşte aspectul acesta, important pentru definirea poziţiei scriitorului în raport cu mişcarea de idei din jurul anului revoluţionar 1848 ca şi a atitudinilor sale de mai tîrziu, se pot distinge în istoriografia literară consacrată lui Dostoievski două puncte de vedere exprimînd tendinţe diametral opuse. Pe de o parte, totala negare sau minimalizare a oricăror înrîuriri care să fi lăsat vreo amprentă asupra formaţiei sale filozofice în scurta perioadă cînd aderase la cercul tineretului liber-cugetător. Această poziţie sceptică şi vădit tendenţioasă a recrutat numeroşi adepţi încă la sfîrşitul secolului trecut, începînd cu N. N. Strahov (adversar inveterat al democraţilor-revoluţionari, care în deceniile 7 şi 8 a avut o influenţă negativă asupra lui Dostoievski), urmat de alţi prozeliţi ai misticismului, în frunte cu Konst. Leontiev şi V. V. Rozanov — animatori ai formulei biblice sacramentale „omul nu este decît un rob al păcatului originar, viermele pământului" etc. In

vasta sa lucrare, scrisă sub formă de comentariu, numărînd 250 pagini, *Cu privire la Legenda Marelui Inchizitor* (1906) în care se exaltă mitul „adevărului pravoslavnic", evocînd momentele semnificative din biografia lui Dostoievski, aminteşte doar în treacăt despre „zgomotosul cerc .al lui Petraşevski" (op. cit., p. 13). In acelaşi sens şi M. de Vogtie (în *Le roman russe,* Paris, 1886) vorbeşte vag despre „conspiraţia <lui Petraşevski" şi cele două curente afiliate. Dostoievski este plasat în rândul moderaţilor, sau, mai curând, printre visătorii independenţi ; misticism şi compasiune — iată tot ce putea să desprindă el din-tr-o doctrină politică : „incapacitatea sa de a acţiona îl făcea pe acest metafizician prea puţin periculos". La începutul veacului nostru, criticii aparţinînd curentelor aşa-numite moderniste trec în general sub tăcere această perioadă, oprdndu-se asupra „catastrofei" (anii petrecuţi la ocnă), sau îi neagă orice importanţă (cf. cartea lui N. I, Abramovioi, *Religia frumosului şi a suferinţei. O. Wilde şi Dostoievski,* ed. Posev, S.Pb., 1909, p. 42).

Pe de altă parte, tendinţa opusă de a supralicita orientarea revoluţionară a marelui scriitor (ca discipol al lui Bie'inski şi al lui Speşnev) s-a manifestat iniţial în luorările cercetătorilor: E. Pokrovskaia *(Dostoievski şi petraşevţii,* 1922), G. Ciulkov (F. *M. Dostoievski şi socialismul utopic,* 1929), A. Dolinin *(Dostoievski în mijlocul petraşevţilor,* 1936). Semnificativă în această privinţă este o mărturie din *Jurnalul unui scriitor* pe 1873 şi cu atât mai revelatoare, eu eît vine la un an după apariţia *Demonilor,* oa o ripostă la atacul dezlănţuit de un publicist venal împotriva acţiunii organizate de Neceaev şi a participanţilor implicaţi în acest răsunător proces politic. Paradoxal este faptul că fără a justifica „neceaevismul" pe caie îl înfierase atît de vehement în romanul său pamflet, Dostoievski ia apărarea membrilor acestei organizaţii teroriste — „victime ale lui Neceaev" — încercînd să explice fenomenul oa atare, cauzele şi condiţionarea lui dstorico-socială. Important de semnalat că o face cu tot curajul opiniei chiar în paginile revistei oficioase, tutelate de Pobedonoşţev, anume în *Grajdanin* (nr. 50, 1873, articolul *Una din falsificările contemporane).* Citäm în continuare un pasaj concludent : „...eu însumi sînt un vechi «neceaevist», şi eu am urcat pe eşafod, fiind condamnat la moarte şi, vă asigur, mă aflam acolo în societatea unor oameni de înaltă cultură (...) Ştiu, veţi obiecta, de bună seamă, că nu este vorba de organizaţia lui Neceaev, ci doar a lui Petraşevski (...) Fie şi aşa. Dar de unde ştiţi că petraşevţii n-ar fi putut să devină neceaevişti, adică n-ar fi păşit pe «drumul lui Neceaev», *dacă lucrurile ar fi luat o altă întorsătură ?* (cursiv în textul original)... Desigur, pe atunci erau cu totul arte vremuri. In ce mă priveşte, daţi-mi voie să vă

spun următoarele : un *Neceaev* cred că n-aş fi putut să mă fac niciodată, un neceaevdst însă, nu garantez, poate că aş fi devenit... în anii tinereţii mele" *(Opere complete,* voi. XI, pp. 133—134). Indignat de vulgaritatea atacului, Dostoievski demonstrează că „unii din prozeliţii lui Neceaev" ar putea fi eventual „nişte monştri", în nici un oaz însă nu li se potrivesc calificativele de „cretini... neisprăviţi... escroci... pierde-vară... in-oulţi", cum îi defăimează nevolnicul publicist. în ce priveşte „oazul Neceaev" şi „monstruoasa crimş comisă", el se arată convins că tinerii participanţi *credeau* că săvîrşesc o acţiune politică folositoare pentru viitoarea „măreaţă cauză comună". Urmează apoi o revelatoare precizare a intenţiilor romanului său *Demonii,* de care, în general, nu se ţine seama în exegeza acestei opere : „De altfel, în romanul meu *Demonii* am încercat să înfăţişez acele multiple şi variate cauze, datorită cărora chiar şi cei mai cinstiţi oameni, cu inima cea mai pură, pot fi atraşi la săvîrşirea unei fărădelegi atît de monstruoase. în aceasta constă grozăvia că la noi este posibil să săvîrşeşti o faptă reprobabilă, o faptă odioasă, fără să fii propriu-zis un nemernic ! Şi nu numai la noi, ci peste tot, în lumea întreagă — aşa a fost de la începutul veacurilor, în vremuri de tranziţie, de mari zguduiri în destinul oamenilor, în vremuri dominate de îndoieli

şi negări, de scepticism şi instabilitate a convingerilor sociale fundamentale (...) Faptul că te poţi considera, ba chiar să fii cu adevărat un om de bună-credinţă şi nu un nemernic, şi cu toate acestea să fii în stare a săvîrşi o evidentă şi incontestabilă faptă odioasă — iată în ce constă marea nefericire a timpurilor noastre moderne" (idem, p. 137).
Poate că tocmai în acaistă reflecţie se ascunde geneza tuturor paradoxurilor lui Dostoievski cu privire la crimă, culpabilitate şi expiere, scepticismul şi decepţiouismul care se acordă cu imensa lui umanitate, ca şi atitudinea ostilă faţă de revoluţie.
Acelaşi articol cuprinde o emoţionantă profesiune de credinţă retrospectivă : „Dar pe atunci (referindu-se la sfîrşitul deceniului al 5-lea — n.n.j noi vedeam această cauză într-o lumină trandafirie, de o etică paradiziacă. E adevărat, socialismul abia în germene se identifica pe atunci, chiar de unii ideologi notorii, cu creştinismul, fiind receptat doar ca un corectiv menit să-l amelioreze pe acesta din urmă corespunzător cerinţelor veacului şi ale civilizaţiei. Toate aceste idei nod ne captivau literalmente... ne păreau sacre şi morale în cel mai înalt grad şi, mai cu seamă, general-umane — drept viitoare lege valabilă, fără excepţie, pentru întreaga umanitate. Cu mult înainte încă de revoluţia din Paris, de la 48, ne simţeam atraşi de farmecul acestor idei. In ce mă priveşte, încă din 46 am pătruns *adevărul* acestei viitoare

eu

«renaşteri a lumii», *sfinţenia* viitoarei societăţi comuniste în oare mă iniţiase Bielinski (...) In orice caz, tema ne părea măreaţă, mult deasupra nivelului conceptelor dominante pe atunci — şi tocmai acest lucru reprezenta pentru noi o tentaţie irezistibilă" (p. 136). Oricît de confuză, oscilantă şi imprecisă ar fi poziţia ideologică a scriitorului, nu poate fi pUsă la îndoială sinceritatea cu care îşi va califica aspiraţiile din tinereţe drept regretabile „rătăciri" şi nici faptul că, revizuindu-şi retrospectiv, în anii de ocnă, activitatea trecută, a ajuns la concluzia ineficientei şi chiar a nocivităţii oricăror transformări prin forţă. Cotitura (dacă se poate vorbi de o „cotitură" sau de „un moment crucial" în orientarea' gîndirii sale social-filozofice) nu s-a putut produce la capătul unui an de calvar în „casa morţilor", aşa cum presupune Kirpotin (propunînd, în sprijinul ipotezei sale, un paralelism cu *Epilogul* din *Crimă şi Pedeapsă,* oare ar avea un substrat autobiografic (cf. monografia F. M. *Dostoievski,* 1960, p. 447). A fost, de fapt, lezulbatul unor îndelungate meditaţii asupra propriului său drum în viaţă, sintetizate sub forma unui bilanţ în încheierea *Amintirilor din Casa morţilor:* „Mi^aduc aminte, iarăşi, ca, deşi aveam în jurul meu sute de alţi fraţi de suferinţă, mă istoveam într-o singurătate înfiorătoare, oare cu timpul mi^a devenit scumpă, însingurat sufleteşte în mijlocul acestei mulţimi de ocnaşi, îmi revedeam în gînd, pas cu pas, viaţa pe care am trăit-o, îmi analizam trecutul, îmi cîntăream concepţiile şi faptele pînă în cele mai mici amănunte şi mă judecam singur cu toată asprimea ; de multe ori chiar îmi binecuvîntam destinul că îmi dăruise singurătatea fără de care nu m-aş fi supus acestei judecăţi severe, şi nici nu m-aş fi încumetat să întreprind o asemenea revizuire totală a vieţii mele de pînă atunci... Eram hotărît, îmi făgăduiam, îmi juram că nu vor mai fi în viaţa mea de aci înainte nici greşeli, şi nici căderi de felul acelora pe care le avusesem" (cap. IX, *Evadarea).* Dostoievski „îşi revizuia", aşadar, trecutul sub unghiul de vedere al unei *înfrlngeri,* al unui *eşec politic* şi ţinea ca acest lucru să fie cunoscut şi de contemporanii săi, şi de posteritate.
Un cor de voci disonante nu contenesc pînă astăzi a rosti sentinţe dintre cele mai extreme privind rolul pe oare l-a avut perioada oonei şi a deportării în evoluţia geniului dostoievskian. In fond, e o problemă falsă şi, ca orice absolutizare, duce la concluzii forţate, arbitrare, în general, apologeţii fără xezervă ai aşa-numitului „dostoievskism", pe oare Lenin îl considera atît de vătămător prin latura lui mistică, morbidă, acordă o importanţă peremptorie acestei perioade, refuzînd, direct sau indirect, orice semnificaţie etapei anterioare. La începutul veacului nostru, cu mult înaintea lui Pierre Pascal, comentatorul mai sus citat al ediţiei *Fliiade,* se formase un adevărat curent în sensul acesta, ai cărui

promotori (Berdiaev, Merejkovski, Veaceslav Ivanov ş.a.) propagau teoria renaşterii lui Dostoievski datorită „furcilor caudine" prin care a trecut — teoria „revelaţiei" miraculoase, care ar fi determinat acel *katJmrsis* moral, restituindu4 pe marele „rătăcit" credinţei şi religiei creştine.
Cotitura în conştiinţa lui Dostoievski nu se produce brusc, sub forma unei revelaţii. In general, mărturiile scriitorului cu privire la perioada siberiana sînt contradictorii. Dintr-o scrisoare aflăm : „Această vieţuire lungă şi incoloră, insuportabilă din punct de vedere fizic şi moral, m-a frint (idem, p. 141). Cu toate acestea, „activitatea interioară era în plină fierbere" (idem, p. 166), se plămădesc nenumărate noi proiecte de creaţie. Experienţa de viaţă, mult îmbogăţită, îi ascute şi-i adînceşte perceperea celor mai subtile nuanţe ale psihologiei umane, ridică în faţa lui nu numai problema destinului individual, dar şi aceea a soartei poporului în perspectiva ei istorică : „Cîte tipuri de oameni din popor am luat cu mine de la ocnă, cîte caractere 1 M-am asimilat cu ei, de aceea cred că îi cunosc destul de bine. Cîte întîmplări cu vagabonzi şi tîlhari, în general, toată existenţa aceasta mizeră şi întunecată ! Ar ajunge pentru tomuri întregi. Dacă nu am cunoscut acolo Rusia, în schimb poporul rus l-am cunoscut bine, atît de bine, cum, poate, puţini îl cunosc" (idem, p. 139). Ar fi eronat să reducem întreaga operă a lui Dostoievski din ultimele două decenii (1861—1881) (pe care mulţi comentatori o consideră oa fiind generată exclusiv de „experienţa ocnei") la o singură tendinţă, după cum este impropriu să-i eircumscriem concepţiile într-o formulă limitativă, absolutizantă.
In ceea ce priveşte problema epilepsiei şi măsura în oare această maladie a afectat, negativ sau pozitiv, potentele sale creatoare, părerile sînt la fel de împărţite. Rămîne de stabilit cu exactitate momentul oînd Dostoievski a avut primele crize de epilepsie. Problema este discutată pe larg, din punct de vedere psiho-neurologic, în documentatul studiu al dootorului Loygue *(Un homme de genie, Th. M. Dostoievsky, etude medico-psychologique,* 1904). Concluzia, susţinută pe mărturiile dootorului Ianovski, sub a cărui supraveghere medicală se afla scriitorul încă la începutul carierei sale literare, înclină spre ipoteza unei ereditări maladive, care se manifesta încă la vîrsta copilăriei prin stări febrile ou halucinaţii şi hipersensibilitate ipohondrică. Derutantă este, desigur, afirmaţia scriitorului care, într-o scrisoare trimisă din Siberia, se plîngea nu de accentuarea acestei boli (epilepsia), ci de faptul că * căpătat-o acolo. După afirmaţia fiicei sale Liubov, care a publicat o carte de amintiri iniţial în limba germană (1920), apoi în limba franceză (Aimee Dostoievsky — *La vie de Dostoievsky,* Paris, 1926), primele

accese de epilepsie au survenit în urma tragicului sfîrşit al bunicului — tatăl scriitorului — omorît de ţărani. Aceleaşi date relatează şi fratele scriitorului, Andrei *(Amintirile lui A. M. Dostoievski,* Editura scriitorilor din Leningrad, 1930). Aspectul acesta, însă, nu este esenţial, ci oarecum adiacent pentru înţelegerea creaţiei dostoievskiene şi a substanţei ei intime. Importantă este situarea cît mai exactă a perioadei care înglobează operele cuprinse în volumul de faţă în coordonatele epocii şi ale biografiei scriitorului, ca fiind o perioadă de tranziţie ce încheie etapa iniţială a activităţii sale şi pregăteşte etapa cea mai fecundă şi semnificativă, explicitînd, în bună măsură, sursele istorice şi natura contradicţiilor din gîndirca sa filozofică. Cert este că accentuarea crizei spirituale are loc după 1860, cînd intervin mari schimbări în domeniul vieţii sociale şi personale, cînd, reluînd contactul cu problemele fundamentale ale contemporaneităţii, legate de existenţa însăşi a poporului şi de viitorul lui istoric, trebuia să opteze *„pro* sau *contra",* să descifreze imprevizibilul, să participe la frămîntărilc epocii sale zbuciumate. Apropierea acestui moment de cotitură o presimţise în clipele cînd părăsei Omskul. In scrisoarea amintită, către N. D. Fonvizina, citim : „Sînt în aşteptarea a ceva nelămurit; parcă aş mai fi încă bolnav şi acum, am mereu seznaţia că în curînd, foarte curînd, trebuie să mi se întîmple ceva hotărîtor, că mă apropii de criza definitivă a vieţii mele, ca şi cum s-ar fi copt ceva în mine şi acel eeva ce trebuie să se întîmple poate să fie senin şi liniştit, sau, dimpotrivă, cumplit şi înfiorător — în orice caz, ceva inevitabil. Altfel, viaţa mea va fi o viaţă ratată" *(Scrisori,* I, 143). Scriitorul însuşi va recunoaşte oriai tîrziu caracterul dile-niatic ial căutărilor şi soluţiilor sale, ceea ce deseori ducea la o optică răsturnată asupra lucrurilor, detcrminînd acele sfîşietoare contradicţii conţinute în opera sa, în care, după propria lui expresie, *„...alături de cea mai luminoasă idee"* îşi face loc *„cea moi mizerabilă antiteză a ei" (s.n. vi. Jurnalul unui scriitor,* ed. cit. de *Opere complete,* voi. XII, p. 133). Semnificaţia unei asemenea mărturii, dovedind o extraordinară capacitate de obiectivare, de autocunoaştere şi totodată cultul unei sincerităţi totale, nu poate fi subestimată în exegeza operei dostoievskiene. Poate tocmai din această ambivalenţă, din această permanentă antiteză faţă de propriile sale teze, au putut să ia naştere „omul din subterană" şi „demonii" în conştiinţa unui artist de geniu, care s-a adăpat la izvoarele unui umanitarism larg, dar atemporal şi anistoric, generat de antagonismele de clasă, dar ignorind imperativul legităţii istorice a luptei de clasă. Şi, cu certitudine, aici trebuie căutată cheia tuturov paradoxurilor frăjnîntatului scriitor.

6J4

Factura tranzitorie a scrierilor cuprinse în prezentul volum se con* turează cu evidenţă atît prin aria lor tematică, cît şi sub raportul structurii tipologice. Primele două opere — „romanul sentimental" *Nopţi albe* şi cel sooial-psihologic *Netoşka Nezvanooa* — situate la capătul unui drum pe cît de scurt (1846—1849), pe atît de prodigios ca fecunditate, continuă în linii mari tradiţia „şcolii naturale". Cu singurul amendament : cele două romane depăşesc cadrul tematic tradiţional, circumscris la formula „omului mic", neînsemnat, a funcţionarului umil, lipsit de orizont şi de personalitate, în condiţiile abrutizante ale unui mecanism birocratic arbitrar (Devuşkin, Goliadkin, Proharcin, Vasea Şumkov, Polzun-kov etc). Climatul uman şi cel social din *Nopţi albe* şi *Netoşka Nezvanova* sînt cu totul diferite. La fel şi problematica. In fond, aceeaşi problemă a restabilirii condiţiei umane, considerată însă sub un alt unghi de vedere. Suflul ideilor generoase oare au animat pe tinerii membri ai cercului Petraşevski şi-a pus pecetea pe aceste două opere. Nu degradarea omului mărunt, şi nici pierderea inerentă a demnităţii demonstrează ele, ci imensa capacitate a personalităţii umane de a-şi manifesta valenţele, în pofida tuturor vicisitudinilor. Caracterele sînt urmărite în evoluţia lor ascendentă, idealul pozitiv eonstituindu-se din investigarea unui mediu social şi a unui climat uman mai elevat din punct de vedere spiritual. Coordonate noi apar ân creaţia lui Dostoievskd — o nouă dimensiune, care va căpăta rezonanţe multiple în problematica romanelor de mai tîrziu. Anume, problema omului *reflexiv,* a intelectualului înzestrat cu o gîndire analitică, al cărui profil spiritual este incomparabil superior unui Devuşkin sau unui Goliadkin, apropiindu-se tipologic mai curînd de reflexivitatea unor personaje ca Oneghin, Peciorin sau JRudin. In afară de aceasta, se pun în discuţie problemele artei şi ale literaturii în general, problema resurselor creatoare ale omului — în particular, a modului în oare aceste resurse native se valorifică prin-tr-un efort continuu. In ultimă analiză se defineşte raportul dintre talent şi muncă. Determinismul inegalităţii sociale, oare funcţionează cu atîta evidenţă în primele sale opere (opoziţia bogat-sărac, opresor-oprimat), deşi nu se anihilează integral, este în bună măsură estompat de motivări psihologice. In schimb, soluţia resemnării, oa unica posibilă, nu rămîne imuabilă. Printr-o metamorfoză dialectică, „resemnaţii" şi „inadaptabilii" din *Nopţi albe* şi *Netoşka Nezvanova* au fost învestiţi cu un nou atribut. Ei apar şi în ipostaza de răzvrătiţi, neîmpăcaţi, afir-mîndu-şi personalitatea liberă, voinţa de a-şi apăra dreptul la respect, al demnităţii, de care nu erau în stare „abulicii" striviţi de împrejurările vitrege ale existenţei lor mizere, toţi cei cu „inima slabă". în acest sens, *Netoşka Nezvanooa,* mai cu seamă, este primul roman din seria

til5

operelor din tinereţe (dinainte de experienţa oonei) care aaunţă marea artă a lui Dostoievski de a înfăţişa caracterele umane în procesul lor de formare, spre deosebire de multitudinea de „tipuri" finite, cu un profil oarecum liniar, din scrierile anterioare, tipuri surprinse într-un moment culminant, de criză extremă, cînd începe degradarea şi alienarea lor totală.

In mai puţin de patru ani, Dostoievski a publicat în *Otecestvennîie zapiski* şi în *Sovremennik* unsprezece titluri — romane, nuvele şi povestiri. Istoricul literar rus F. D. Batiuşkov le considera „simple experimente psihologice", remarcabile prin forţa lor de pătrundere în structura sufletului omenesc, dar construite asemenea unor silogisme abstracte, cu premise dinainte stabilite. Batiuşkov le refuză o anume tendinţă unitară şi dominantă. *„Aşa-numita orientare umanitaristă,* pe care a născocit-o Dobroliubov, corespunde de fapt într-o măsură infimă conţinutului propriu-zis al operelor lui Dostoievski din această perioadă" *(Tratat de istorie a literaturii ruse din secolul al XlX-lea,* în 7 volume, sub îngrijirea lui D. N. Ovseaniko-Kulikovski, Moscova 1911, voi. IV, partea a 4-a, p. 290). Toate aceste opere, Batiuşkov le subsumează unei formule pe care o numeşte „raţionamente *a priori"* (p. 293), izvorîte din investigarea mecanismului psihic al omului, mergînd pînă la cazuri patologice, în timp ce marile opere din etapa maturităţii nu sînt „apriorice", ci rezultate dintr-o experienţă de viaţă, din observarea directă v a realităţii, ale cărei fenomene au fost sublimate prin trăirea lor personală, încercarea de a omologa o asemenea teză absolutizantă este mai mult sau mai puţin arbitrară. Nu există o singură dominantă în creaţia lui,, Dostoievski dinainte, ca şi de după oonă, iar însuşi autorul a contestat (în *Jurnalul unui scriitor* pe 1873) acea semnificaţie unică şi generalizatoare care se conferea operelor sale de început ca fiind, după expresia lui, o sinteză a „filozofiei mediului". Nenumărate fire pornesc şi se continuă, într-o formulă artistică mereu transfigurată, adîncită şi diversificată, din solul cu un nesecat potenţial de fecundare, pe oare îl reprezintă aceste opere, unele fiind 'adevărate surse

de arhetipuri. De pildă, atenţia scriitorului a fost solicitată de la început de existenţa „omului mic". Filiera începe cu *Oameni sărmani* şi va continua cu seria nesfîrşită a „umiliţilor şi obidiţilor" pînă la *Fraţii Karamazov.* O altă direcţie se configurează din problema „dualităţii" naturii umane, a „dedublării", iniţiată în *Dublul.* Şi ea va fi prezentă într-un plan mai complex, interiorizat, în toate marile romane de mai tîrziu. Ciocnirea dintre vis şi realitate, cu dramatismul ei ireductibil, a cărei încarnare o găsim în *Nopţi albe* şi *Inimă slabă* va fi intensificată pînă la ul-ultimele ei consecinţe mai ales în *Idiotul.* Cu aceasta nu se epuizează

616

multitudinea liniilor subsidiare de ordin tipologic, începînd cu tipul generosului (Devuşkin şi eroul anonim din *Nopţi albe)* pînă la individualistul ros de egoism (Proharcdn) ; de la „ambiţiosul" Goliadkin, înspăi-mîntat în faţa instabilităţilor vieţii pînă la inima slabă a lui Vasea Şum-kov, la fel de temător, dar lipsit de „ambiţii", şi oare capitulează, nefiind în stare să-şi suporte fericirea posibilă. Pe lingă numeroase alte variante, infinit nuanţate, trebuie consemnat tipul uman integru (Netoşka Nezva-nova) şi, în opoziţie, acela al *ratatului* cu orgoliul hipertrofiat (muzicantul Efimov din acelaşi roman).

In general, se observă în această perioadă predominanţa *caracterelor slabe,* a oamenilor lipsiţi de o personalitate viguroasă, determinaţi în toate manifestările lor de mediu, şi oare, prin natura lor primordială, au sufletul deschis spre bine, spre sacrificiu şi abnegaţie.

Dar contactul cu acea categorie a delicvenţilor de drept comun, pe. care Dostoievski îi confunda cu poporul, i-a dezvăluit şi alte structuri sufleteşti, alte profiluri psihologice („Adevărul e că de omul simplu eu mă tem mai mult decît de unul complex", mărturisea scriitorul în 1854 în prima lui scrisoare din Siberia, adresată fratelui său Mihail). L-au atras cu deosebire „oamenii puternici" de factura lui Orlov, Luşka, Bakluşin şi mai cu seamă Petrov („...cel mai nestăpânit şi cel mai neînfricat dintre toţi ocnaşii. Era capabil de orice, nu se oprea în faţa nici unei piedici, dacă i se năzărea să întreprindă ceva dintr-un simplu capriciu, dintr-un moft").

In aoeastă perspectivă, cuvintele oare încheie cartea sa închinată ocnei („în sfîrşit, libertate, o viaţă nouă, învierea din morţi... Ce clipă sublimă !") nu exprimă numai setea de viaţă şi bucuria eliberării. Ele asound în miezul lor concepţia scriitorului despre o libertate personală, interioară, posibilă în limitele ordinii existente. Libertatea într-un sens metafizic şi în accepţia religioasă a ouvîntului, o libertate care asigură omului dreptul la autoperfecţionare morală, deoarece „şi un sclav poate fi în cel mai înalt grad "liber, rămînînd în starea lui de sclavie" *(Demonii).* La aceste concluzii ajunge Dostoievski după ce îl regăseşte pe Dumnezeul din anii copilăriei, oare, în infernul ocnei, reprezenta singurul punct de reazem şi totodată unica punte de legătură cu „poporul", ou oamenii simpli, în măsură să înlăture *prăpastia* ce-l despărţea de ei („Ei nu ne pot suferi, ne detestă şi nu înţeleg cauza pentru care am fost condamnaţi", reflectează Goreancikov, povestitorul *Amintirilor din casa morţilor* şi purtătorul de cuvînt al deţinuţilor politici). întoarcerea la vechile crezuri nu mai era posibilă. în credinţă şi împăcare, căuta el să-şi menţină echilibrul, tăria sufletească, puterea de rezistenţă pentru a nu ajunge la desperare. Accepttnd condamnarea oa pe o fatalitate, ca

617

pe un martiraj inevitabil, el a putut să găsească destulă tărie pentru a-l îmbărbăta pe fi aţele său Mihail, recurgînd, nu fără o crudă ironie, la argumente literare : „Trebuie să te împaci cu faptul împlinit, dragă prietene... faptele au o evidenţă incontestabilă... orice raţionamente, chiar şi cele mai înţelepte, vor aduce cu binecunoscuta exclamaţie: *Mats qu'aUait-il faire dans celie galere ?* * Sînt de acord că fiul lui Oronte s-a pomenit într-o situaţie cît se poate de stupidă nimerind pe galeră la turci (celebra replică, devenită zicală, aparţine de fapt lui Jeronte din *Vicleniile lui Scapin* de Moldere, şi nu fiul lui Oronte, personaj din *Mizantropul,* cum greşit citează din memorie Dostoievski — *n.n.)* ...dar oricît ai vocifera, oricît te-ai lamenta, el tot se află *dans cette galere* şi, din moment ce a nimerit acolo, faptul rămîne fapt *(Scrisori,* II, 574).

Toate valorile în care crezuse cîndva au fost răsturnate. In acel climat al cumplitei mizerii umane din *Casa morţilor,* pînă şi conceptele de *bine* şi *rău,* de *libertate* şi *fericire* se cereau revizuite, reconsiderate. Şi Dostoievski le judecă acum printr-o optică nouă, uneori inversată faţă de perioada *„credo"-vlui* entuziast în *fondul originar bun* al omului, alterat doar de influenţa nefastă a mediului, de împrejurările nefavorabile ale vieţii prost întocmite. Şi nu numai criminalitatea observată la ocnaşi, cu diferitele ei motive şi resorturi instinctuale, l-a făcut să pună la îndoială vechile sale convingeri despre om, mult visata armonie socială la care aspirase, dar şi actele de tiranie şi sadism, văzînd aptitudinea omului de a fi nu numai victimă, ci şi călău, atît de pregnant atestată de figurile respingătoare ale ofiţerilor-călăi (Jerebeatnikov, Smekalov) din cartea lui despre ocnă.

Treptat, în mintea scriitorului se cristalizează categoria tipologicii a omului cu personalitate puternică, ieşită din comun, al cărui *voluntarism* excesiv (expresia consacrată de Nietzsche prin care îşi definea conceptul de „supraom") îi conferă dreptul arbitrar de a încălca orice norme etice, umane sau sociale, în virtutea principiului, după oare *unei personalităţi puternice îi este îngăduit orice.* Iată cum, termenul de *supraom* a fost introdus şi a căpătat o circulaţie intensă în critica dostoievskiană, cu aplicare la personajele ou psihologia „subterană", forţîndu-se uneori nota pînă la conexarea acestei structuri psihologice la aceea .a scriitorului însuşi.

Această serie tipologică începe cu eroul, de fapt „non-erou" al *Însemnărilor din subterană,* infiltrîndu-se apoi printr-o formulă intelec-

* Dar ce căuta el în galeră ? (Fr.)

618

tualizatâ în Raskolnikov, şi, la modul forţei elementare, în Rogojin din *Idiotul.* Multiplicată într-o viziune apocaliptică în *Demonii,* ea sugerează anumite aderenţe la Versilov *(Adolescentul),* atingînd apogeul unei reîncarnări zguduitoare prin tragismul ei în Ivan Karamazov. Dar filiera ar putea fi urmărită anticipativ în sîmburele ei genetic încă la Foma Fomici Opiskin, personajul central din *Stepancikovo si locuitorii săi* — un avatar al „spiritului subteran", ce-i drept lipsit de substanţa complexă a urmaşilor săi nihilişti. Dacă urmărim, însă, mai în adîncime *I* evoluţia acestui „tip dostoievskian", putem constata că, în antiteză cu / formula destructivă *„de a făptui binele pe calea răului",* pe care o pre-/ conizează oamenii săi stăpîniţi de „spiritul subteran", el propune, în consens cu vechile crezuri din tinereţe, idealul *omului pozitiv,* care corespundea formulei sale de *„vsecelovek"* (omul total, omul integral). întruparea absolută a unui asemenea ideal sublim trebuia să fie, după intenţia scriitorului, un Mîşkin, un Alioşa Karamazov, cu toate că Dostoievski îşi dădea seama de

falimentul acestui ideal, arătîndu-i dramaticele consecinţe în ciocnirea cu mediul înconjurător. Antecesori ai acestui tip virtual sînt întrucîtva şi visătorul din *Nopţi albe,* şi mult încercata Netoşka, iar o palidă prefigurare a lui se străvede în figura naivului (din categoria „inimilor slabe") Hostanev din *Stepancikovo şi locuitorii săi,* opusul şi totodată victima „călăului de tip stirnerian" — Foma Fomici Opiskin.

Un fenomen semnificativ pentru direcţiile de dezvoltare a literaturii universale în veacul XX rezidă în aceea că atît epigonii, cît şi cei care şi-au cultivat talentul la marea şcoală a artei sale, au fost atraşi, cu sau fără voie, tocmai de această latură morbidă a creaţiei dostoiev-skiene, fructificînd şi exacerbînd cu predilecţie spiritul demonic şi iraţional al „omului subteran". Explicaţiile sînt multiple ; primează, desigur (cînd nu este vorba de imitaţii grosolane), climatul propice al dezorientării şi al haosului propriu lumii capitaliste. Or, literatura lui Dostoievski oferă tot felul de soluţii şi paleative dintre cele mai contradictorii, dacă ar fi s-o privim sub aspect strict ideologic.

Vorbind despre „polifonismul" caracteristic manierei artistice a marelui scriitor, A. V. Lunacearski releva acel „lanţ nesfîrşit de tipuri, de la revoluţionari la obscurantişti" care, ieşind din universul interior al scriitorului „unde au fost plămădiţi... încep să vorbească fiecare cu vocea sa distinctă, îi soapă din mîini, demonstrind fiecare propria lui teză" *(F. M. Dostoievski în critica, rusă,* 1956, p. 444). Această structură polifonică, intensificînd impresia de infern în ale cărui cercuri se mişcă personajele mînate de pasiuni şi impulsuri subconştiente, o putem des-pifra şi în *Netoşka Ne%vanova* şi chiar într-o operă aparent atît de

ti 19

„inofensiv amuzantă", cum o considerau unii, cum este *Stepancikovo şi locuitorii săi.*

Acest din urmă roman, ca şi *Visul unchiului,* apărut în acelaşi an (1859), nu ilustrează decît în foarte mică măsură perioada de la Semi-palatinsk (1854—1859), bogată în preocupări şi proiecte literare, din care cele mai multe au rămas nerealizate. La 22 februarie 1854, o săptămînă după eliberarea din ocnă, Dostoievski trimite fratelui său Mihail o lungă scrisoare cu descrierea amănunţită a celor trăite, cu nenumărate întrebări şi planuri de viitor.

„Am acum o mulţime de nevoi şi mari speranţe la care nici nu mă gîndeam înainte vreme... Doar o să mi se îngăduie să scriu după vreo şase ani, sau, poate, chiar mai devreme. Multe se mai pot schimba, iar acum sînt convins că n-am să scriu fleacuri. Vei avea prilejul să auzi de mine" *(Scrisori,* I. pp. 137—138). Pentru a recupera timpul pierdut, îl imploră să-i trimită cărţi, cît mai multe cărţi : „Să ştii, frate, că pentru mine cărţile reprezintă însăşi viaţa, hrana mea, viitorul meu", înainte de a părăsi Omskul, îi ceruse lucrări de istorie (Vico, Guizot, Thierry, Thiers, Ranke ş.a.), de asemenea „şi pe economişti... Coranul, *Critique de la raison pure* de Kant (în textul original, titlul în lb. franceză) şi... neapărat Hegel, în special *Istoria filozofiei"* (idem, 139). Abia ajuns la Semipalatinsk, repetă rugămintea, lărgind lista cu numele unor filozofi şi istorici antici (Herodot, Tucidide, Tacit, Pliniu, Flaviu, Plu-tarh, Diodor ş.a.), la care adaugă lexiconul german, *Manualul de fizică* al lui Pisarev şi „un tratat, oricare ar fi, de fiziologie... Te rog să mă înţelegi, nu mă pot lipsi de toată această hrană spirituală" (idem, 145). în perioada aceasta de izolare, Dostoievski urmăreşte cu febrilitate apariţia noilor opere literare, formulînd aprecieri despre Pisemski, Tur-gheniev, Ostrovski, Lev Tolstoi ş.a. Scrie câteva articole cu conţinut politic privind destinele Rusiei (pe care însă nu le publică), un ciclu de studii teoretice despre problemele artei şi ale literaturii şi se îndeletniceşte chiar cu meşteşugul versurilor. Intr-o scrisoare din ianuarie 1856 către prietenul său, poetul A. N. Maikov, aminteşte de „un roman mare" pe care l-a gîndit încă la ocnă, apoi despre „opera fundamentală" ce-l preocupă, dar e nevoit s-o amîne „pentru a nu strica ideea din prea mare pripă". Tot aici îi comunică, încîntat şi amuzat, că scrie „un roman comic", transformat de fapt dintr-o comedie pe oare o începuse. In aproape toate scrisorile din 1856 revine stăruitor asupra intenţiei de a scrie pînă în septembrie un nou roman „mai bun decît *Oameni sărmani"* (idem, 171). „Principalul e că lucrez fără răgaz la romanul meu şi e singura mea satisfacţie. Numai aşa sper să-mi fac un nume şi să atrag atenţia asupra mea" (idem, 184). Şi cîteva luni mai tîrziu ;

620

„Am abandonat orice alte preocupări (literare) ca să-mi termin romanul. Tare îmi stă ia inimă" (idem, 222). Se pare că acest roman nu a mai fost terminat şi e posibil ca materialul elaborat să fi fost folosit de autor pentru alte opere (manuscrisul nu s-a păstrat). Judecind după scrisorile de la sfîrşitul anului 1857 şi începutul lui 1858, Dostoievski era absorbit de un alt roman, legat de problemele arzătoare ale contemporaneităţii. Dar şi acesta a rămas în suspensie : „Mi-am amînat romanul pînă la întoarcerea în Rusia. Altceva ce puteam să fac ? In el apare o idee destul de fericită, şi un caracter nou... cred că un asemenea caracter este acum de mare actualitate în Rusia, în viaţa reală, mai cu seamă în momentul de faţă, judecind după mişcarea vremii şi după ideile de oare toată lumea e pasionată..." (idem, 236).

Avea o permanentă sete de a cunoaşte pulsul vremii, de a fi în miezul lucrurilor şi a se face eooul celor mai palpitante evenimente. De aceea, nu concepea să scrie „la nimereală". („Vreau să scriu un lucru bun, dar îmi lipsesc anumite date, pe care ar trebui să le culeg personal în Rusia. De aceea, am lăsat deocamdată deoparte romanul meu mare.") (idem, 241). Tot în anii aceştia continuă să-l frămînte gîndul de a scrie sub formă de *Amintiri* o carte despre ocnă, fără a încălca principiul naraţiunii, al construcţiei epice, ca modalitate tradiţională a romanului în forma lui clasică.

La sfîrşitul lunii mai 1858, comunica lapidar fratelui său că a început să lucreze concomitent la două romane „oare promit a fi pasabile (să dea Dumnezeu măcar atît!"). Cele două lucrări anunţate sînt *Visul unchiului* şi *Stepancikovo...,* oare readuceau în viaţa literară a Rusiei numele aproape cu desăvîrşire uitat al lui Dostoievski, deşi apariţia lor a trecut aproape neobservată. Acesta a fost deocamdată bilanţul unor febrile căutări şi proiecte pe care le atestă scrisorile lui Dostoievski din perioada Semipalatinskului. Nu există nioi un temei de a socoti această perioadă drept cea mai semnificativă şi rodnică sub aspectul virtualităţii, aşa cum conchide P. SakuMn pe baza unei minuţioase statistici a tuturor notaţiilor fugare cu privire la noi teme, subiecte, idei sau personaje (P. N. Sakulin, *Al doilea început,* în ed. cit. *Scrisori,* voi. I, p. 545). Ele mărturisesc mai curînd neliniştea scriitorului aflat la răspîntie între trecut şi viitor, deoît momentul de cristalizare a concepţiilor sale artistioe din care „se vor trage rădăcinile" tuturor capodoperelor sale de mai tîrziu.

NOPŢI ALBE

Publicat în revista *Otecestvennne zapiski* din decembrie 1848 (în aceeaşi lună, deci, cu partea a 2-a a „povestirii umoristice" *Nevasta altuia şi un soţ sub pat),* romanul *Nopţi albe,* concentrat la evocarea unui singur episod din viaţa a doi eroi singulari, purta o dedicaţie închinată poetului A. N. Pleşceev, im vistător-protestatar, tovarăş de idei ui lui Dosloievski.

„Una din cele mai poetice opere din cîte are literatura rusă", cum s-a scris, la apariţia acestui „roman sentimental", este o formulă care îi defineşte numai în parte profilul, fără a-i surprinde substanţa ideatică, cuprinsă într-un bogat subtext. De altfel, autoarea acestei aserţiuni, Evghenia Tur, aprecia noua creaţie a tînărului prozator exclusiv sub aspectul farmecului ei inedit, relevînd totodată neverosimilul întregii fabulaţii „oare aduce mai mult a basm, nefiind cu nimic legată de realitate". Mai mult decît atît, cu rigurozitate de moralist, i se reproşează lui Dostoievski ideea năstruşnică de a fi născocit o aventură atît de puţin plauzibilă „la care e greu de presupus că s-ar putea preta vreo fată cinstită" — anume „să petreacă nopţi albe, hoinărind pe străzile Petersburgului cu un tînăr necunoscut". O atare judecată de valoare simplifică pînă la anihilare substanţa artistică a unei opere, aplati-zînd-o şi redueînd-o la simpla copie, mai fidelă sau mai puţin fidelă, a realităţii, deplasînd discuţia în afara sferei esteticului.

Emoţionanta spovedanie a unui visător animat de nobile sentimente (căoi este un roman prin definiţie, de tip „confesional") nu putea să nu fie însă pe placul publicului cititor. Şi mult timp după aceea, ima-

\22

ginea scriitorului „tragic", înzestrat cu „un talent cumplit" (Mihailovski) se însoţea cu cealaltă faţetă, suavă şi diafană, pe care opinia publică o descifra la autorul *Nopţilor albe.* In schimb, critica vremii, ca şi comentatorii de mai tîrziu, i-au acordat o foarte mică atenţie, atît de bizară şi disonantă apărea această operă în peisajul de ansamblu al literaturii ruse, cu orientarea netă pe făgaşul realismului critic şi cu o problematică făţiş socială. E adevărat, foarte curînd (în noaptea de 22 spre 23 aprilie 1849), intervenise catastrofa arestării, urmată de proces şi condamnare, cînd numele lui Dostoievski nu mai putea fi amintit în presă, iar cîteva recenzii apărate anterior subliniau nota „sentimentală" a romanului „relevată, de altfel, şi de autor în subtitlu). Scriitorul precizează că este vorba de „amintirile unui visător", delinii-tînd astfel sfera observaţiei sale la o categorie de oameni care îl preocupa în mod constant, fiind înrudită cu propria lui structură sufletească. In ciclul de foiletoane, publicate; sub titlul generic *Letopiseţul Petershurgului* (1847), Dostoievski înceroa să găsească o motivare socială a acestui tip uman : „un fel de făptură stranie şi hibridă, denumită *visător* (Ed. cit. de *Opere complete,* voi. XIII, pp. 29—30).

Se ştie că această operă a fost concepută şi scrisă în perioada cînd scriitorul aderase, scurtă vreme, la „aripa de stînga" a cercului Petra-şevski — fracţiunea radicaliştilor Speşnev-Durov. Cum se poate împăca această orientare, fie chiar şi spontan-entuziastă, cu ipoteza (formulată de către P. V. Annenkov oa o certitudine) că Dostoievski îşi afirma aici profesiunea de credinţă în favoarea „artei pentru artă" şi că noul său roman n-ar fi decît o transfigurare a personajului Ordînov din *Gazda* într-o nouă ipostază a eroului-visător ? Era, într-o anumită măsură, explicabilă această prognoză, dată fiind atmosfera ânoordată din acel an al exploziilor revoluţionare (1848), starea de spirit combativă în dezbaterea unor probleme de stringentă actualitate. Ideile lui Bie-linski, care învestea literatura cu înalta misiune de armă pentru înfăptuirea idealurilor superioare ale societăţii, prinseseră rădăcini puternice în conştiinţa păturilor progresiste din Rusia şi orice abatere era socotită drept o încălcare a imperativelor epocii şi ale istoriei. Dostoievski însă se ^angajase „într-o bătălie" cu întreaga literatură rusă, şi tocmai el, scriitor prin definiţie tendenţios şi chiar tezist în tot ce a creat, calificase drept „utilitariste"' tezele lui Bielinski, iar mai tîrziu şi ale urmaşilor acestuia din pleiada democraţilor-revoluţionari. Era, desigur, \i mijloc şi animozitatea reciprocă, dar şi o optică diferită în aprecierea şi raportarea fenomenului artistic la problemele imediate ale realităţii.

623

V

Sti-

ce-i soria Dostoievski lui Turgheniev în legătură cu povestirea acestuia *Fantomele* (scrisoarea din 23 decembrie 1863) : „Socotiţi că *Fantomele* nu sînt de actualitate. Dimpotrivă. Lipsa de talent, care timp de şase ani de-a rîndul nu făcuse decît să imite pe maeştri, a dus la o asemenea banalizare a tot ce era pozitiv şi valabil, încît o operă cu adevărat poetică este binevenită şi va stîmi, desigur, interes şi satisfacţie (...) Un utilitarism îngust — iată ce pretind ei (este vorba de „nihilişti", cum îi numea Dostoievski pe democraţri-revoluţionari — *n.n.).* Puteţi să le scrieţi opera cea mai poetică şi ei o vor respinge, preferind una în care se descrie că cineva a fost biciuit ş.a.m.d. *Adevărul poetic* se consideră drept o bizarerie. Se cere exclusiv copierea faptului nud, a faptului real. Proza noastră a devenit lamentabilă. Partea sănătoasă a societăţii, care abia acum se trezeşte la viaţă, este dornică de acte îndrăzneţe în domeniul artei. Iar *Fantomele* Dvs. reprezintă un act destul de cutezător şi vor constitui un model excelent (pentru noi toţi)... Forma *Fantomelor* îi va nedumeri pe toţi. Dai- latura lor reală este în măsură să satisfacă orice nedumerire (exceptând, poate, nedumerirea proştilor şi a celor oare, în afară de propaganda lor, *nu doresc* să înţeleagă nimic... Principalul e să surprindă şi latura reală. După părerea mea, în *Fantome...* elementul real există cu prisosinţă... Forma *Fantomelor* este admirabilă... Rămîne o întrebare : dacă fantasticul are dreptul la existenţă în artă ?... Dacă se poate critica ceva în *Fantome* e că *nu sînt îndeajuns de fantastice...* Ar fi trebuit şi mai multă îndrăzneală (...) Nu, ideea *Fantomelor* este actuală şi asemenea opere fantastice sînt *cît se poate de pozitive (Scrisori,* I, 343—44).

Definindu-şi maniera artistică prin formula foarte personală de *„realism fantastic",* Dostoievski respingea nu numai canoanele estetice consacrate, dar şi terminologia uzuală a teoriei şi critioii literare. Impulsul îi venea din experienţa şcolii romantice, din al cărei izvor s-a alimentat de timpuriu. La vîrsta de 18 ani, sub înrîurirea lui Schelling, scria fratelui său mai mare : „Observă că poetul în elanul inspiraţiei îl descifrează pe Dumnezeu, prin urmare el împlineşte misiunea filozofiei. Aşadar, extazul poetic este, în fond, o revelaţie filozofică" (idem, 50—51). Iar doi ani mai tîrziu, exprimîndu-şi admiraţia faţă de literatura romantică, îi cita alături de Schiller, Hoffmann, Hugo (pe atunci nu recepta încă poezia lui Byron, socotinduj răzvrătit şi ateu) şi pe Corneille, şi pe Shakespeare : „Iţi dai seama oare că prin caracterele sale gigantice, prin acel *suflu al romantismului* (cursive în textul original — *n.n.),* el (Corneille — *n.n.)* aproape că îl egalează pe Shakespeare" (idem, 59).

Avînd o viziune atît de laigă şi de nuanţată a fenomenului artistic, este de mirare că vorbea de aplatizarea literaturii şi de „utilitarism" fără a lua în consideraţie sensul fundamental al concepţiilor lui Bielinski, oare vedea în romantism o treaptă progresivă şi necesară în evoluţia ascendentă a artei universale. Fără „elementele" romantismului, scria Bielinski *„în vremea noastră nu poate exista* nici un fel de poezie... Solul din oare încolţeşte romantismul nu este nici istoria, nici viaţa reală, nici natura, şi nici lumea exterioară, ci acel tainic laborator al sufletului omenesc, unde germinează şi răsar impalpabile toate senzaţiile şi sentimentele, de unde izvorăsc fără încetare întrebări privind viaţa universului şi problema eternităţii, a morţii şi a nemuririi, a destinului personal al omului, întrebări oare încearcă să dezlege tainele iubirii, ale fericirii şi

suferinţei" *(Opere complete,* ed. rusă, 1954, V, p. 548). O asemenea interpretare coincidea într-un anume plan ou principiile artei dostoievskiene.
în opera lui Dostoievski, *visul,* această aptitudine a omului de a-şi făuri o lume a lui *aparte,* o lume fantomatică şi ideală, nu reprezintă numai un refugiu iluzoriu din banalitatea ucigătoare a vieţii, un protest pasiv împotriva realităţii, aşa cum la începutul veacului trecut demonstra cunoscutul apologet al fantasticului în literatură, scriitorul francez Charles Nodier (1780^1844) în lucrările sale programatice *Despre fantastic în literatură* şi *Despre unele fenomene ale visului.* Pentru Dostoievski, *visul* se constituie ca o dimensiune psihologică, o componentă organică a sufletului omenesc, proprie indivizilor inadaptabili şi acţionînd oa un „catalizator" în mecanismul reacţiilor lui faţă de mediul dinafară. Se afirmă într-un consens unanim, şi pe bună dreptate, că un asemenea tip uman este cu deosebire caracteristic pentru Rusia deceniului al, 5-lea, cînd în literatură apare o nouă varietate a aşa-numited categorii a „oamenilor de prisos", pe care Herzen îi denumise „giganţi în gîndire şi pigmei în acţiune".
Dar „visătorul" lui Dostoievski, generat şi el de aceeaşi epocă, purtînd şi el pecetea frămîntărilor sterile pe care Turgheniev le consemnase în *Jurnalul unui om de prisos,* se diferenţiază net de această „familie spirituală". Nu aderă la nici un cerc, nu aparţine nici unei tabere, iar în cei opt ani de cînd locuieşte la Petersburg n-a reuşit să lege „aproape nici o cunoştinţă". In schimb, străbătînd zilnic „fundăturile capitalei unde se aoiuiază lumea celor „dezmoşteniţi" — sărăcimea periferiilor — el a ajuns să cunoască la rînd „toate casele", cu care întreţine stranii dialoguri, de parcă ar fi nişte fiinţe vii, fiecare cu trăsăturile ei distincte, cu bucuriile şi amărăciunile ei. Procedeul acesta al personificării şi individualizării obiectelor (pe care îl vom reîntîlni în capodopere ca *Idiotul, Crimă şi pedeapsă, Fraţii Karamazov,* nu este o simplă fantezie gratuită sau artificiu menit să se substituie universului
624
40
625
uman, ci constituie o componentă a psihologiei personajului, cu funcţie de simbol. De altfel, este evident sensul simbolic al acestei opere atît de originale, pe oare contemporanii au receptat-o ca pe o creaţie plină de farmec, dar desuetă, a fanteziei, fără a-i căuta semnificaţiile ascunse. Chiar şi Dobroliubov, în studiul său substanţial *Oameni năpăstuiţi,* publicat în 1861, cu puţin înainte de moarte, stabilind categorii tipologice în opera lui Dostoievski (pînă la *Umiliţi şi obidiţi* inclusiv) trece sub tăcere acest roman al „visărilor fantastice". In perioada aceea zbuciumată a situaţiei revoluţionare, oînd viaţa reclama întîi de toate „oameni de acţiune", personajul dostoievskian părea mult prea anacronic. Geniul lui Dostoievski, însă, chiar şi în acele opere care se plămădeau pe urmele proaspete ale *faptului imediat din realitatea curentă,* opere sugerate de *evenimentul zilei* (cum ar fi *Demonii* sau *Idiotul,* de pildă) s-a ridicat întotdeauna peste ceea ce era trecător, supus caducităţii, proieclîndu-se în mari şi neperisabile generalizări. O asemenea sinleză generalizatoare este şi tipul *visătorului,* al *vizionarului* din *Nopţi albe.* Nu se cuvine neglijat faptul că tema oa atare l-a urmărit şi mai tîrziu, deoarece în 1876 intenţiona să scrie un roman cu acest titlu — *Vizionarul.*
Compoziţional, romanul *Nopţi albe* este construit dintr-o succesiune de dialoguri, sau, mai exact, din cîteva monologuri pe care enigmaticul visător le rosteşte în faţa întâmplătoarei sale confidente. încadrate fiind între o scurtă introducere şi o la fel de rapidă încheiere, aceste confesiuni lirice monologate fixează un episod emoţionant din viaţa celor doi eroi. în coordonatele timpului, strania lor idilă se desfăşoară numai în „patru nopţi albe" petersburgheze şi „o dimineaţă mohorîtă". Locul întîlnirii — acelaşi, neschimbat, undeva pe cheiul unui canal periferic al Nevei.
Elementul epic propriu-zis, ceea ce numim „expunere narativă", adică acea calmă şi curgătoare narare a faptelor şi întîmplărilor din oara se încheagă subiectul, acţiunea, conflictele, pînă la deznodămînt — lipseşte aioi aproape cu desăvîrşire. Este firesc oa într-o operă de tip confesional să predomine filonul liric, efuziunea directă, deşi aceasta va fi trăsătura definitorie şi în capodoperele sale de maturitate, unde tehnica, pe care am putea-o denumi „explozivă", îşi atinge apogeul. Este acea explozie ce se produce prin concentrarea maximă a sentimentelor, a pasiunilor incandescente, care domină timpul şi spaţiul, ducînd la „catastrofa finală", după expresia preferată a lui Dostoievski. Catastrofa echivalează cu atoteliberatorul *katharsis,* ca în tragedia antică greacă, chiar dacă purificarea implică cele mai monstruoase pervertiri, crime, sinucideri, prăbuşirea în hău sau înălţarea prin pocăinţă. Qbser-
626
văm că în nici o operă din prima etapă a creaţiei nu există asemenea „catastrofe finale". Soluţia este fie împăcarea cu destinul, resemnarea (Devuşkin, vistătorul din *Nopţi albe),* fie alienarea omului în luptă inegală cu forţele ostile, atingînd limitele nebuniei (Goliadkin, Vasea Şum-kov, Efimov) — în fond, tot o catastrofă, după cum o califică textual chiar autorul în *Netoşka Nezvanova.*
Romanul *Nopţi albe,* fără a sugera catastrofe ireversibile, este *drama singurătăţii,* drama omului însingurat, oare fuge de proza şi mediocritatea vieţii, căutînd refugiu într-o lume de năluciri, de fantome, făurită de imaginaţia lui aprinsă. Dacă disociem în elementele ei componente formula pe care o propune, obţinem acea permanentă polaritate a extremelor care se resping, veşnicul *zigzag* dostoievskian, aceeaşi ambivalenţă a criteriilor, incompatibilă cu armonia deplină, absolută, spre oare aspiră eroul. Pe de o parte, viaţa pe care o duce este „un amestec de ceva pur fantastic, ceva înflăcărat şi ideal" — o formulă romantică, deci, care se situează dincolo de datele realităţii. Pe de altă parte, şi „de ceva foarte-foarte prozaic, plat şi banal, oa să nu spun de-a dreptul trivial" — aşadar, imixtiunea inevitabilă a realităţii brutale, căci viaţa pe care o visează eroul „poate fi numai într-o ţară neştiută de peste mări şi ţări, nu la noi, nu în epoca noastră atît de serioasă, mult prea serioasă". Din nou, deci, antiteza romantică confruntată cu o teză lucidă, realistă.
O întîmplare cu totul neprevăzută şi puţin plauzibilă (de unde şi suspiciunea unor critici, nu lipsită de o aplatizantă naivitate, ca aceea a Evgheniei Tur, preluată integral în argumentarea lui Serge Persky, care se îndoieşte că o fată onestă ea Nastenka ar putea consimţi să hoinărească noaptea cu un necunoscut — of. monografia cit., p. 57) — o întîmplare ieşită din comun îl face să întâlnească pe aceea care va deveni eroina visurilor sale, niciodată împlinite. Episodul întîlnirii lor romanţioase — mai bine zis, al celor patru întâlniri, întrerupte de scurte „interludii", din oare aflăm de chinuitoare şi febrile aşteptări în preajma unei noi revederi, ce sfîşie sufletul eroului nostru — se încheie cu nelipsitul epilog — scrisoarea Nastenkăi anunţîndu-i căsătoria ei cu logodnicul mult aşteptat. Un episod emoţionant, în care se întreţes accente de melancolie cu zîmbetul împăcat

al sacrificiului dragostei pure. Subiectul, intriga în sine, nu este decît un pretext literar, pentru a contura figura visătorului care „nu este propriu-zis om, ci, cum să spun, un fel de fiinţă hibridă". încă în 1847 (în *Letopiseţul Petersburgului),* Dostoievski îl definea ca pe un tip cu o structură spirituală profund dramatică : „Este un coşmar petersburghez, o întrupare a păcatului, este o tragedie, tainică, tăcută, sumbră şi cumplită, cu toate grozăviile, cu

toate inerentele catastrofe..." (Ed. cit. de *Opere complete,* voi. Xîîî, p. 30). Acest tip, abia schiţat în figura lui Ordînov (din *Gazda)* va evolua ulterior, ca unul din laitmotivele doStoievskiene, peregrinînd în *Visul unchiului* (nefericitul învăţător Vasea, admirator al lui Shakespeare, convins de talentul său de poet nerecunoscut, smuls brutal din viaţă ele o moarte prematură), apoi în figura omului modern, a inteleetualului obsedat de căutarea unui adevăr nou din *Crimă şi pedeapsă* (Raskol-nikov, cu falsa lui teorie şi experiment criminal). O transfigurare purificată este Mîşkin (cu predica dreptăţii şi a sublimului etic). In sfîrşit, alţi gînditori-vizionari cu psihologia inversată, precum Stavroghin (în tinereţe) sau Kirillov, alegînd moartea pentru triumful ideii *(Demnoii)* sau Versilov (din *Adolescentul)* cu monoloagele lui despre cultura viitorului, pînă \u sinteza cea mai complexă a vizionarului răzvrătit — Ivan Karamazov.

Vizionarul din *Nopţi albe* are „o inimă pură", pentru a nu folosi termenul de „slabă", puritatea fiind o dominantă a lui, care estompează slăbiciunea voinţei. Aflînd „povestea Nastenkăi", visătoare şi ea, dar nu mai puţin înzestrată cu simţ practic, care o aduce mereu pe pămînt, generozitatea eroului nostru nu cunoaşte margini. La fel ca şi Devuşkin, dar fără naivitatea dezarmantă a acestuia, el renunţă la propria fericire, la dragostea atît de poetic înfiripată între cei doi tineri în timpul plimbărilor pe cheiul singuratic. Lucida Nastenka, cu tot romantismul ei visător, trăieşte şi ea o dramă în microcosmosul ei, dar pe planuri mai concrete. Ea luptă cu destinul şi obţine fericirea rivnită — întoarcerea logodnicului, bănuit de trădare, păstrînd totuşi „în suflet poate mai mult decât dragoste" pentru generosul ei salvator. „O, Doamne ! Dacă v-aş putea iubi pe amîndoi deodată !" este veşnica formulă dostoievs-kiană a dualităţii sentimentelor, după cum : „O, dacă dumneata ai fi el !" sau „O, dacă el ar fi dumneata !" sugerează aceeaşi dilemă a omului, care întotdeauna este *el* însuşi, dar şi *un altul* (o întîlnim la Goliadkin din *Duhlul,* la Verhovenski şi Kirillov din *Demonii,* la Ivan Karamazov în fantasticul lui dialog cu diavolul).

Sub aparenţa unui episod sentimental, şi, în ultima analiză, banal (dacă nu era învăluit în farmecul unei poezii inedite), Dostoievski ridică cîteva probleme fundamentale care îl frămîntau. Fără a încerca analogii care nu se reduc numai la colindarea „fundăturilor" Petersburgului, cînd scriitorul îşi acumula datele observaţiei privind lumea „oamenilor mărunţi", a celor „umiliţi şi obidiţi", intelectualul solitar, care fuge de lume şi de „lumina zilei", apare în postura unui om ciudat (revine stăruitor în roman epitetul de „ciudat", „straniu", „bizar"). El nu are „o biografie" şi numai în treacăt se aminteşte de „obligaţiile de serviciu",

de „ocupaţiile" cotidiene, care îi asigură o existenţă mizeră, dar atît de bogată, „prin viaţa lui cu totul neobşinuită" — o viaţă „urzită din umbre şi păreri". Suprapunerea acestor două planuri — real şi imaginar — este permanentă. De ce a ajuns el „nedezlipit de bîrlogul său oa un melc, sau semănînd cel puţin în această privinţă cu acel interesant soi de vietate care este şi făptură, şi casă la un loc, şi oare se numeşte broască ţestoasă" ? Pentru a-i explica Nastenkăi psihologia unui asemenea „individ ridicol", el imaginează vizita unui om de societate în prezenţa căruia se simte atît de stingherit *(A doua noapte),* deşi crede că nici el „nu e străin de bunele maniere ale lumii mondene", că ar putea şi el să pălăvrăgească „despre farmecele sexului frumos" etc. etc. Episodul se termină cu presupusele „hohote de rîs" de la care nu se poate abţine vizitatorul nepoftit, de cum părăseşte odăiţa poetului visător. Asemenea situaţii umilitoare le^a trăit şi Dostoievski, şi evocarea lor nu e lipsită de tîlc. „Cavalerul tristei figuri" ni se înfăţişează în drama acestui bizar personaj dostoievskian. La fel de bizar şi neîndemînatic era considerat şi soriitorul-plebeu în societatea aristocratică de literaţi pe care o frecventase scurtă vreme în tinereţe. Cei pe care îi admirase (în special Turgheniev) şi de oare se credea apreciat („Turgheniev e îndrăgostit de mine... Ce om ! Prinţul Sollogub îmi caută prietenia..." etc), i-au jucat o farsă, oare îl dezgustase pentru totdeauna de societatea „mondenă" (după cum relatează biografii lui Dostoievski, era în preajma aderării sale la cercul Petraşevski — pe la sfîrşitul anului 1846). La una din fastuoasele recepţii ale familiei Panaev (literat şi coeditor, împreună cu Nekrasov, al revistei *Sovremennik,* începând din 1847), Dostoievski se prezentase, timid şi agitat, nesimţindu-se în apele lui în lumina orbitoare a iampioanelor, într-un salon feeric cu pereţii acoperiţi de oglinzi. Era mereu luat peste picior de Annenkov, de Sollogub şi Turgheniev, oare născociseră tot felul de legende şi anecdote amuzante pentru a-i tempera orgoliul literar şi a-i estompa gloria răsunătoare, repurtată cu *Oameni sărmani.* în seara aceea funestă, glumele s-au înteţit în aşa măsură, înelt Dostoievski, încercând să riposteze destul de agresiv, pînă la urmă îşi pierde cunoştinţa, căzînd într-un leşin greu. Cei de faţă au interpretat, cu aceeaşi maliţiozitate, leşinul drept un efect al presupusei lui pasiuni (de oare îl tachinau mereu) pentru frumoasa soţie a lui Panaev, considerată pe atunci „o stea" — cuceritoare de inimi — în societatea mondenă a Petersburgului. Se insinua, de asemenea, că adevărata cauză a leşinului ar fi fost tînăra „cu plete blonde", care îi fusese prezentată lui Dostoievski în aceeaşi seară. Fapt este că a fost ticluit un pamflet usturător (compus, probabil, de Turgheniev, deşi Dostoievski îl bănuia oa autor pe Neteraşov), intitulat *Cavalerul tristei figuri:,* şi, chipurile, adre-

sat ca mesaj tînărului scriitor de către Bielinski. Gluma întrecea orice măsură. Era luat în derîdere eşecul suferit cu *Dublul,* se vorbea despre gloria efemeră a tînărului literat care „roşeşte ca un boboc de trandafir" în mijlocul „unei societăţi alese de persoane princiare", de leşinul lui în faţa „frumuseţii cu plete blonde" care l-a orbit, şi multe altele de ' acest fel. Jignirea era cu atît mai mare, cu cît „leşinul" a fost de fapt o criză de epilepsie (afirmaţie bazată pe relatările doctorului S. D. Ia-novski). Această cruntă încercare, în aparenţă nevinovată, va lăsa o amprentă puternică asupra psihologiei şi operei lui Dostoievski. O vom găsi pregnant ilustrată în reflecţiile muzicantului B. *(Netoşka Nezva-nova)* despre talentul artistului, care trebuie menajat, cultivat, dispreţul fkndu-i uneori fatal („...tu vei rămîne singur, iar ei vor fi mulţi si te vor sfîrteca şi te vor străpunge cu acele lor veninoase").

Eroul *Nopţilor albe* c şi el un poet care nu îndrăzneşte „să-şi încredinţeze tiparului stihurile", şi totuşi, un poet *„pentru că el însuşi esle meşterul-faur al vieţii sale, pe care o creează singur, clipă de clipă, şi mereu în alte forme, după vrerea inimii şi bunul său plac" (n.s.).* Aceste cuvinte semnificative nu sînt fără adresă. Ele conţin o polemică ascunsă cu adversarii literari, în

frunte cu Annenkov, care demonstrau inutilitatea unor opere ca *Dublul* sau *Gazda,* socotindu-l pe Dostoievski un visător, desprins de problemele concrete ale vieţii, un tributar al „artei pentru artă". In tot subtextul rojnanului se dezbate problema raportului între *real* şi *ideal,* a contradicţie; dintre *vis* şi *realitate.*
Se ştie că în ultima etapă a activităţii, ca teoretician al „şcolii naturale", Bielinski demonstra primatul realităţii, subliniind inconsistenţa şi chiar caracterul nociv al reveriilor deşarte : „Ce este visul ? se întreba criticul democrat-rcvoluţionar. O fantomă, formă fără conţinut, un produs al imaginaţiei dezechilibrate, bolnăvicioase... («liniştea *bolnăvicioasei* sale. fantezii... visătorul nostru... adoarme în voia spiritului său *bolnav,* zguduit de extaz...», citim la Dostoievski în textul romanului — *n.n.).* Veacul nostru, continuă Bielinski, este un duşman al visului, al înclinaţiei spre visare, şi tocmai de aceea este un veac măreţ ! Reveria în veacu! al XlX-lea e la fel de ridicolă, dulceagă şi banală ca şi sentimentalismul («...în timp ce atît de tristă, atît de monotonă, monotonă pînă la banalitate, este sperioasa fantezie, sclava umbrei, a ideei...», reflectează eroul din *Nopţi albe). Realitatea* (îşi dezvoltă mai departe tezele criticul) — iată parola şi lozinca veacului nostru, realitatea în toate domeniile ei : în crez, în ştiinţă, în artă, în viaţă. Fiind un veac viguros, un veac al fermităţii cutezătoare, el nu tolerează nimic fals, nimic contrafăcut, slab, destrămat, şi acceptă numai ce-i puternic şi echilibrat, tot ce-i viu şi palpabil («...în vremea noastră atît de *cumpănită,* mult ptea *serioasă* şi
cumpănită», este «o *crimă şi un păcat»* să te laşi pradă unor *«reveni deşarte şi sterile»,* cdtim în *Nopţi albe,* şi mai departe : «încep să cred... că am pierdut demult orice măsură, orice senzaţie a concretului, *că nu mai am simţul realităţii»* şi solitarul visător ar vrea să creadă că viaţa lui «de fantome... nu-i doar un miraj, doar o biată amăgire a imaginaţiei exaltate, ci că *toate există aievea/ sînt reale, palpabile, vii»).* Pînă şi cea mai mărginită, cea mai banală realitate, conchide Bielinski, este preferabilă unei vieţi irosite în visare" *(Opere complete,* ed. rusă, 1953, voi. III, pp. 258, 432). Şi în altă parte : „Oricît de fermecător ar fi universul lăuntric al omului, fără o împlinire exterioară, el rămîne doar o lume de fantome, de miraje, o lume a deşertăciunii, o lume de vis..." (idem, ed. 1956, voi. XI, p. 442).
In „patetica spovedanie" a visătorului (cum o numeşte însuşi eroul) se exprimă regretul de a nu fi trăit *„o viaţă reală... o viaţă adevărată"* oricît de *„jalnică şi meschină"* ar fi, deoarece, mărturiseşte el Nastenkăi „...cît de copleşitoare e durerea de a rămîne singur... fără să ai ce regreta măcar... pentru că tot ce-ai pierdut n-a însemnat nimic, nimic deoît un zero stupid şi gol, decît un vis \" *(A doua noapte)*
Urmărind cu atenţie aceste raţionamente şi minuţioasa disecţie anatomică a sufletului unui visător-vizionar, surprindem o uimitoare corespondenţă nu numai ou unele teze, dar şi cu terminologia folosită de Bfelinski. Este izbitoare parafrazarea aceloraşi idei, a aceloraşi expresii. Faptul acesta a dus la concluzia că romanul *Nopţi albe* ar fi o ilustrare tezistă a concepţiilor marelui critic contemporan cu Dostoievski, un fel de „paralelism artistic" (cf. V. I. Kirpotin, monografia cit., p. 338). Acelaşi autor descifrează în pasionanta diatribă a eroului dovada unei atitudini negative a lui Dostoievski faţă de acest tip uman, afirmînd că scriitorul înfierează „visarea deşartă şi sterilă", îl denunţă pe visător, „îl condamnă *cu indignare,* cu dezgust *(s.n.),* încereînd să-l îndemne la un protest activ" (idem, p. 298). Chiar dacă am încerca să desprindem din contextul de ansamblu al spovedaniei eroului argumentele *contra,* şi încă nu am putea ajunge la această concluzie, decît făcînd abstracţie de „rolul uriaş pe care îl are polifonismul în romanele lui Dostoievski, ca fiind trăsătura esenţială şi cea mai caracteristică a romanului său", tocmai acea trăsătură oare ne dă posibilitatea „să definim fără greş extraordinara anatomie şi semnificaţia de sine stătătoare a fiecărei *voci,* căreia Dostoievski îi dă o amploare zguduitoare şi oare este cu totul de neconceput la marea majoritate a scriitorilor" (A. V. Lunacearski, op. cit., p. 405). Comentînd teoria „polifonismului", fundamentată de M. M. Bahtin *(Problemele creaţiei lui Dostoievski,* 1928), prima oară enunţată de O. Kaus *(Dostoievski şi destinul său,* Berlin, 1923), Lunacearski
631
conchide că „este într-adevăr greu să sesizezi concluziile definitive ale lui Dostoievski, dacă nu ca teoretician şi publicist, în orice oaz oa artist romancier" (idem, p. 415). Tocmai în aceasta rezidă esenţa marii arte a scriitorului rus, care a proliferat importante descoperiri estetice cu incalculabile filiaţii în literatura universală contemporană. Ca un adevărat „stăpîn al casei'" (expresia aparţine lui O. Kaus), lăsîndu-şi personajele („propriii lui copii, fiecare fiind o altă mască a sa" — punctează metaforic Lunacearski) să acţioneze în voie, Dostoievski nu intervine în haosul, în învălmăşeala de pasiuni şi idei cu care acestea se înfruntă. Fiecare „voce" exprimă „o convingere", reprezintă „un punct de vedere asupra lumii" (M. M. Bahtin), fiecare „demonstrează propria lui teză" (Lunacearski), fără ca autorul să-şi impună punctul lui de vedere, aşa cum constatăm la Balzac, de pildă, în lungile lui raţionamente şi deducţii logice. Dar nici nu încearcă să facă „ordine" în această pluralitate, întotdeauna antagonică, aşa cum, de pildă, acţionează cu regularitatea unui manometru acel „principiu ordonator" în creaţia shakespeareană. Dostoievski, însă, nu soapă din mînă bagheta lui de mare maestru-dirijor, chemat să conducă o orchestră cu disonanţe stridente uneori, dar organic sudată în grandioasele ei acorduri din care se recompune tonalitatea melodică fundamentală. O asemenea orchestraţie, oricît ar părea de paradoxal, se face auzită şi în romanul-monolog *Nopţi albe* (de altfel, şi aici, ca pretutindeni la Dostoievski, elementul muzical este mereu invocat, conform concepţiei lui că o operă de artă trăieşte nu atît prin semnul exterior al cuvîntului, ca modalitate a descrierii sau naraţiei, ci prin sugerarea auditivă a melodiei ei interioare, care ţine deci de componentele muzicii ; de aceea, cititorul, parcurgând paginile unei opere literare, trebuie întîi de toate *„s-o audă").* Rostindu-şi „propriul său verdict", acest intelectual reflexiv şi analist subtil apare într-o postură dublă — de *acuzat* şi *acuzator.* în perspectiva unei fericiri reale, obişnuite, alături de fiinţa iubită (este evidentă confruntarea cu destinul tragic al lui Evgheni din *Călăreţul de aramă* de Puşkin), el e gata să renege tot ce plăsmuise în „visurile lui fantastice", în „nopţile lui fantastice". Dar coborîrea bruscă a tonului pînă la o banalitate aproape penibilă, în scena cînd Nastenka consimte să-i devină soţie (A *patra noapte),* nu lasă nici un dubiu asupra adevăratului mesaj al operei. Iată de ce, apariţia neaşteptată a „logodnicului", oare schimbă cursul evenimentelor, este aproape salvatoare, fiind, desigur, una din acele mişcări ale baghetei genialului dirijor, menită să sugereze sensul incifrat în această originală operă. Eroul său nu cade doborit precum pictorul-visător Piskariov din *Nevski-Prospekt* al lui Gogol, la cea dintîi
632
lovitură a soartei. El nu-şi pune capăt zilelor oa acesta, şi nici nu ajunge la degradarea totală, oulminînd cu nebunia şi sinuciderea, asemenea muzicantului Efimov din *Netoşka Nezvanova.* Ideea redresării prin sacrificiu şi abnegaţie, acel

katharsis purificator prin suferinţă, rămîne dominantă. „Doamne ! O clipă doar ! O întreagă clipă de îneîntare sublimă... Oare nu e de ajuns chiar şi pentru o viaţă de om ?..." răsună în tonalităţi majore ultimul acord al acestui admirabil poem în proză. Astfel, tragismul destinului său se înscrie în categoria estetică a „sublimului" şi pare mai puţin plauzibilă părerea cum că „...finalul trist şi elegiac al *Nopţilor albe* este determinat de concluzia că «a trăi cufundat în visuri nu mai e cu putinţă»" (L. Rosenblum, prefaţa la culegerea *Nuvele şi Povestiri* de F. M. Dostoievski, Moscova, 1956, voi. I, p. XII).

Romanul sugerează mai curînd o polemică voalată împotriva tezelor lui Bielinski cu privire la vis şi realitate (de aceea sînt atit de imperceptibile, difuze, graniţele dintre *real* şi *imaginar* în viziunea eroului dostoievskian), anticipînd, totodată, modalitatea artistică a pasionantelor dispute în controversă, ce se declanşează oa o descărcare electrică în conştiinţa anxioasă a eroilor — niciodată împăcaţi cu ei înşişi — care populează universul dostoievskian. In pofida faptului că în *Nopţi albe* acţionează (de fapt, reflectează) un singur personaj, romanul are un caracter „polifonic" — aici încep, în fond, acele „fanatice" dispute care „niciodată nu au un sfîrşit" (O. Kaus) şi nu duc la triumful nici unuia din punctele de vedere („La el, niciodată nimeni nu iese învingător", constată cu pătrundere Lunacearski). Nu este greu să identificăm în acest procedeu elementele formulei hegeliene „teză-antiteză-sinteză". Poate că tocmai de aceea, eroul vorbeşte *„ca din carte"* (expresia se repetă de cîteva ori), lucru pe care i-l reproşează o fiinţă atît de spontană ca Nastenka. Cuprins de extaz (starea naturală a eroilor dosto-ievskieni), el nu-şi deapănă numai amintirile, reveriile, el demonstrează, pledează, este angajat într-o „dispută" cu propriile teze emise. In acest sens, acum aproape un veac, criticul rus S. A. Andreevski făcea o remarcă sugestivă : „Dostoievski se dovedeşte a fi un dialectician atît de subtil, înеît uneori e greu să spui unde este mai convingător : acolo unde combate propria sa teorie, sau acolo unde o preconizează şi o apără'" (după *Istotia literaturii ruse* de Ovseaniko-Kulikovski, voi. cit., p. 286). Caracterizarea se aplică întocmai şi eroului din *Nopţi albe* — operă *cu tendinţă,* prin definiţie, dar în oare „tendenţionalismul" lui Dostoievski este dominat de o uriaşă capacitate de detaşare, de obiectivizare, proprie genialului soriitor : „ca nimeni altul capabil să intre

633

în pielea altuia" (Biedinski). Tendinţa romanului *se* desprinde mai clar din pasajul în care se vorbeşte despre *„menirea postului necunoscut, încununat mai tîrziu cu lauri"* care visează „la prietenia cu Hoffmann, la noaptea sfîntului Bartolomeu", la personajele lui Walter Scott, la momente eroice din istoria poporului rus, la destinul lui Ian Hus, la Danton şi la atîtea alte figuri învăluite în aureola romantică. Prin contrast, este evocată şi cealaltă soluţie — „realistă" — a vieţii banale şi monotone pe oare a ironizat-o magistral Puşkin în a sa „poveste în versuri" *Căsuţa din Kolomna.* Enumerarea este semnificativă pentru concepţiile estetice ale lui Dostoievski, pentru formaţia sa artistică şi ideologică din acea perioadă a participării la cercul Petraşevski.

In acest sens, departe de a plăti un tribut „artei pentru artă", romanul se profilează ca o operă „programatică" în înţelesul cel mai larg al cuvîntului, şi tocmai de aceea solicită o mai minuţioasă sondare a semnificaţiilor lui multiple. Atîtea trăsături ale „eroului solitar" vor fi levitalizate şi proliferate în marile tipuri paradoxale de mai tîrziu. Este şi Raskolnikov, cu falsa lui teorie şi experiment criminal; este şi Mîşkin, cu predica purităţii sublime, dezminţită de viaţă ; este şi Sta-vroghin (în tinereţe), este şi Kirillov — misticul entuziast dublat de ateu — oare renunţă la viaţă pentru triumful ideii sale ; este şi Versilov din *Adolescentul,* cu «monoloagele lui despre o cultură a viitorului; un avatar, în sfîrşit, este şi Ivan Karamazov în tragica lui răzvrătire şi enigmatica *Legendă a marelui Inchizitor.* Cea mai înrudită este, desigur, figura scriitorului Ivan Petrovici, personaj autobiografic din *Umiliţi si obidiţi.* Suiprindem chiar şi anume analogie de situaţii *(procedeul lait-motivului)* — rolul ingrat de mesager, oare transmite rivalului misive din partea fiinţei pe oare o iubeşte. In această privinţă, scriitorul dovedeşte o genială previziune (de fapt, o remarcabilă intuire a tainelor psihicului omenesc), antioipînd în *Nopţi albe* întîmplări şi situaţii prin oare avea să treacă personal opt ani mai tîrziu.

Din scrisorile datate cu anul 1856 (perioada de la Semipalatinsk) în legătură cu prima lui căsătorie, aflăm că tînăra văduvă Măria Isaieva oscila în sentimentele ei, iar Feodor Mihailovioi, proeedînd cu aceeaşi generozitate oa şi personajul *Nopţilor albe* faţă de Nastenka, oare tînjea după logodnicul dispărut (în cazul real — un obscur învăţător, pe nume Vergunov), s-a zbătut din răsputeri spre „a le asigura fericirea".

Cu acest prilej, se cuvine a fi semnalată o interpretare cel puţin curioasă, care multă vreme şi-a găsit adepţi în rmdurile comentatorilor lui Dostoievski. Un cunoscut psihiatru rus, doctorul Cij, în lucrarea sa *Dostoievski-psihopatohgul* (1885), tradusă în cîteva limbi străine, ex-

034

plică abundenţa cazurilor morbide în opera scriitorului („peste 25"/o din personaje sînt alienaţi mintali sau dezechilibraţi"), pe de o parte, prin starea lui maladivă (epilepsia sau „anxietatea epileptică"), pe de altă parte, prin puterea de observaţie („în viaţa reală, proporţia alienaţilor este de 4 la 1000"). In lista personajelor patologice (numărind 35 de cazuri cu halucinaţii şi maladie avansată) figurează şi eroul fără nume din *Nopţile albe,* pe care respectivul medic îl botează „Autorul", iden-tificîndu-l, deci, cu Dostoievski.

Farmecul acestei opere, evocând acea stranie luminozitate de clarobscur a „nopţilor albe" petersburgheze, este încă un moment care i-a asigurat durabilitatea de-a lungul deceniilor. Pentru Dostoievski a fost un climat necesar visătorului care nu trăieşte cu adevărat deeît în aceste „nopţi albe", ziua, cu atmosfera oi cotidiană şi cu preocupările ei mărunte, fiind ucigătoare pentru un făuritor de visuri şi apare întotdeauna, în scurte notaţii, tristă, monotonă, cu ploaie şi ceaţă sau cu un asfinţit de soare (momentul preferat în întreaga lui creaţie), în consonanţă cu starea sufletească a eroului. Hieratismul viziunii lirice se asociază cu perceperea sensibilă ia naturii umanizate, personificate *(Intiia noapte).* In ansamblu, acest scurt roman sună oa un poem în proză, amintind de *Povestirile veneţiene* ale lui George Saud, pe care Dostoievski le denumise „adevărate poeme, scrise într-o *formă* de un farmec ireproşabil" (ed. cit. de *Opere complete,* v. XI, p. 314). De altfel, nu este lipsită de semnificaţie evocarea Italiei (pînă atunci Dostoievski nu călătorise în Apus) în primele pagini ale romanului, unde povesti-torul, nimerind la marginea Petersburgului şi apucînd „pe drumul dintre lanuri şi fineţe" se simţea „copleşit de un inexplicabil sentiment de beatitudine, ceea ce nu mi se mai întîmplase niciodată. Ca şi cînd m-aş fi pomenit deodată undeva în Italia — alît de puternic năvălea în sufletul meu natura, uimindu-mă, împrospătînd forţele inimii mele de orăşean aproape bolnav, de om aproape sufocat între zidurile oraşului". In vremea aceea, el avea cultul scriitoarei franceze „...una din cele mai idealiste contemporane ale noastre din deceniile al patrulea şi al cincilea. Una din acele figuri ale veacului nostru măreţ — încrezător

în sine, dar în acelaşi timp şi bolnav — a căroi opera este plină de idealurile cele mai nedesluşite şi de cele mai irealizabile dorinţe" (idem, p. 308). Cu puţin înainte de *Nopţi albe,* Dostoievski tradusese nuvela romantică *Ultima Âldini,* o naraţiune dintre cele mai emoţionante, ca farmec poetic, din ciclul „povestirilor veneţiene" care îl captivase atît de mult pe adolescentul Dostoievski.

635

Romanul *Nopţi Albe* a cunoscut o largă circulaţie pe aria europeană. Dintre cele mai bune traduceri, menţionăm versiunea franceză din 1887, *Les nuits blanches* (trad. Halperine-Kaminsky, Ed. Pion). In limba germană, *Weisse Năchte* (în 1888), o nouă versiune în *Opere complete* din 1922—23, ultima versiune în ediţia separată din 1960. De asemenea a circulat în limbile : italiană, daneză, suedeză, finlandeză şi în toate limbile slave. La noi, a apărut în patru ediţii, fiecare în altă versiune, primele trei transpuse sub titlul invariabil de *Nopţi senine,* ceea ce dovedeşte neînţelegerea sensului cuprins în operă şi a denumirii ei *(Nopţi senine.* Naraţiune. Trad. de Gil. *Tribuna,* V, 1888, nr. 237—240 ; *Nopţi senine.* Trad. de C. Săteanu, *Carmen,* II, 1902, nr. 7 ; în cu-legeiea *Povestiri de F. M. Dostoievski,* cuprinzînd şi *Pom de Crăciun şi Nuntă, Hoţul Cinstit, Crăciun.* Trad. de Willy Ghiil, Ed. *Alcalay,* 1909, *Biblioteca pentru toţi* nr. 421). în 1956 a fost publicat împreună cu nuvela *Smerita* într-o culegere intitulată *Nopţi albe,* E.S.P.L.A., Colecţia *Meridiane,* în traducerea lui N. Gane.

1. (p. 5) Epigraful-motto este extras din poezia lui I. S. Turghe-niev *Floarea* (1843). In original versurile nu sînt citate exact.
2. (p. 7) *„...zugrăvind-o* î» *culoarea Imperiului ceresc".* „Imperiul ceresc" — denumire oficială a Chinei imperiale al cărei drapel pînă 5n 1912 purta imaginea dragonului pe fond galben.
3. (p. 24) *Hoffmann* Emst Theodor Amadeus (1776—1822) — remarcabil reprezentant al romantismului german. In operele sale apare imaginea artistului-visător oare evadează într-o lume fantastică. Intr-o serie de nuvele : *Elixirul diavolului, Micuţul Zaches, Prinţesa Brambilla, Dublul* ş.a. (oare figurează în lectura lui Dostoievski), viaţa se prezintă ca o îmbinare de elemente fantastice şi reale.
4. (p. 24) *Diana Vernon... Clara Mowbray... Eufia Dens* — personaje feminine din romanele lui Walter Scott, respectiv : *Rob-Roy, Apele de la Saint-Ronan* şi *Temniţa din Edinhurgh,* foarte răspîndite în Rusia şi apreciate cu entuziasm de către Dostoievski pentru „forţa pasiunilor clocotitoare".
5. (p. 24) *„...răscoala morţilor din Robert"...* — este vorba de opeia compozitorului francez Meyerbeer (1791—1864) *Robert Diavolul,* zguduitoare prin scena în care morţii dintr-un cimitir se răzvrătesc, ieşind din morminte, împotriva celor care i-au oprimat în viaţă.

636

6. (p. 24) *Minna* (imitaţie după Goethe), poezie a romanticului rus V. A. Jukovski (1783—1852). *Brenda* — titlul unei balade a poetului I. Kozlov (1779— 1840) din pleiada puşkiniană.
7. (p. 24) *„lupta de la Berezina"* — aste evocat subiectul nuvelei *Adio* de Balzac.
8. (p. 24) *„...lectura acelui poem din casa contesei V. D."* — este vorba de o figură cunoscută în lumea literară din acea vreme, o „protectoare a muzelor" A. K. Vbronţova-Daşkova (1818—1856), al cărei salon era frecventat de scriitori şi de artişti cu renume. Aluzia se referă, probabil, la poemul *Demonul* de Lermontov, rămas multă vreme nepublicat din cauza opreliştilor cenzurii.
9. (p. 24) *„Cleopatra e i suoi amanţi"* — personaj istoric amintit (în această formulare) în nuvela *Nopţi egiptene* (1835) de Puşkin.
10. (p. 24) *„Căsuţa din Kolomna"* — poem al lui Puşkin (1830), denumit de autor „naraţiune în versuri", fiind o satiră a banalităţii şi a platitudinii unei vieţi molcome în căsnicie.
11. (p. 39) *„O amintire foarte familiară şi nostimă, încîntător de gingaşă şi graţioasă îmi flutură prin cap... Ro-ro-si-si-na"* — amintirea se referă la situaţia oarecum similară a Rosinei, personaj feminin principal din opera compozitorului italian Rossini *Bărbierul din Sevilla.*

NETOŞKA NEZVANOVA

„Istoria unei femei" — cu acest subtitlu (ulterior eliminat din ediţiile apărute în timpul vieţii scriitorului) a început publicarea primelor capitole (I—V) ale romanului în revista *Otecestvennîie zapiski,* numerele pe ianuarie-februarie 1849. Următoarele două capitole (VI—VII) au apărut în numărul din mai al aceleiaşi reviste, fără semnătura autorului, întrucât Dostoievski se afla încarcerat ân fortăreaţa Petropavlovskaia. Din cauza evenimentelor dramatice care au urmat, această operă — *cea mai matură* sub raport artistic şi conceptual din perioada timpurie a creaţiei sale — a rămas *neterminată.*

După cum a fost proiectat, pe baza principiului compoziţional *mul-tiplan,* romanul *Netoşka Nezvanooa* trebuia să înfăţişeze evoluţia în

637

timp a unui caracter de la vîrsta fragedă şi pînă la cristalizarea iui deplină, constituindu-se într-o personalitate bine definită şi tipologic viabilă. Dar şi în stadiul la care a fost întrerupt (eroina principală ajungînd la vîrsta de 17 ani, cu perspectiva de a se afirma ca un mare talent vocal) este, neîndoielnic, primul roman al lui Dostoievski de largă respiraţie. Prin textura complexă şi fabulaţia unitar întregită, nu episodică, în acest roman sînt conţinute embrionar *virtuţile fundamentale ale speciei,* aşa cum le va fixa scriitorul în operele sale monumentale. Conştient de această perspectivă, oare distanţa net noua lui operă de scrierile anterioare, clasificate ca romane *(Oameni sărmani, Dublul, Nopţi albe),* dar prin structura lor situîndu-se în registrul prozei epice intermediar între *nuvelă* şi *roman,* Dostoievski a investit în ea mari speranţe şi o străduinţă laborioasă, care i-a cerut peste doi ani de elaborare. „Sînt acum covîrşit de lucru, comunica el fratelui său în decembrie 1848, deoarece pînă la 5 ianuarie viitor m-am angajat să predau lui Kraevski prima parte a romanului *Netoşka Nezvanova,* despre a cărui apariţie ai aflat, probabil, din *Otecestvennîie zapiski.* îţi scriu printre picături, căci zi şi noapte nu fac altceva decît să lucrez la romanul meu. Lucrez cu rîvnă şi încordare. Am impresia că m-am angajat într-o bătălie cu întreaga noastră literatură, cu revistele şi criticii, şi că, prin cele trei părţi ale romanului pe care îl pregătesc pentru *Otecestvennîie zapiski,* îmi asigur, în ciuda tuturor răuvoitorilor, şi pentru acest an, prioritatea" *(Scrisori,* I, p. 104).

Concomitent cu *Netoşka Nezvanova,* scriitorul lucra la definitivarea *Gazdei* şi la *Nopţi albe.* Eşecul total şi atît de neaşteptat al *Gazdei,* aprecierea categoric negativă a lui Bieluiski, i-au pricinuit mari suferinţe, rănindu-i orgoliul de scriitor cu faima

cucerită vertiginos şi făcmdu-l mai circumspect, inai necruţător faţă de sine însuşi, pentru că „...multă vreme după aceea nu mai eram în stare să scriu ceva serios, ceva bun... Fiecare eşec a însemnat peulru mine o adevărată boală", scria el redactorului revistei *Otecestvennîie zapiski,* Kraevski, la începutul lunii februarie 1849. Şi în aceeaşi scrisoare : „Sînt pe deplin convins, Andrei Alexandrovici, că prima parte din *Netoşka Nezvanova,* pe care am publicat-o în ianuarie, este o lucrare bună, o operă izbutită, aşa încît *revistei nu trebuie să-i fie cîtuşi de puţin ruşine să-i rezerve loc în paginile sale* (cursiv în textul original — *n.n.).* Am convingerea că este o operă serioasă. In sfîrşit, asta o spun nu numai eu, ci o spun toţi". Intr-adevar, speranţele lui Dostoievski n-au fost dezmînţite, ci doar înşelate de intervenţia brutală a procesului judiciar în care a fost implicat, din care cauză nu şi-a putut împlini în întregime proiectul.

Tema romanului se încadrează în sfera preocupărilor pe atunci dominante nu numai în literatura rusă, dar şi în literatura universală : destinul femeii care năzuieşte spre emancipare din normele înguste şi umilitoare ale familiei şi ale convenienţelor sociale, care înăbuşeau libera dezvoltare a personalităţii sale. Tema de orientare evident romantică, cu ascendenţă în iluminismul veacului al XVIII-lea şi în postulatele primei Revoluţii franceze a fost amplu dezbătută în literatura anterioară lui Dostoievski. Ecoul direct îl găsim la Madame de Stae'I, oare îi stabileşte coordonatele, dînd o ripostă categorică tradiţionalismului patriarhal şi concepţiilor retrograde ale lui Chateaubriand. Cu romanul epistolar *Delphine* (1801), urmat de *Corinne ou l'Italie* (1807), a cărui eroină principală, poetă şi actriţă, se rupe din mediocritatea banală a mediului aristocratic englez şi pleacă în Italia, ţara pasiunilor ardente, scriitoarea franceză deschide o largă ieşire femeii pe arena istorică şi socială. Mai tîrziu, în prima jumătate a deceniului al patrulea, evoluează, în cadrul conflictului de familie şi al răzvrătirii individuale fără perspective de a birui impasul, cunoscutele eroine ale lui George Sand, carp dau denumirea respectivelor romane cu problematică feminină *(Indiana, Valentina, Lelia,* mai tîrziu *Consuelo).*

In literatura rusă, interesul faţă de soarta femeii, faţă de situaţia ei în societate, faţă de structura ei psihologică specifică, se manifestă în epoca lui Puşkin şi a decembriştilor, autorul lui *Evgheni Oneghin* fiind primul oare a propus o formulă „ideală" în procesul evoluţiei morale şi spirituale a femeii ruse (figura Tatianei). Către mijlocul veacului al XlX-lea, diapazonul tematic pe respectivul profil se lărgeşte considerabil, oa o reacţie la invazia romanului istoric, de aventuri, sau pui' şi simplu „de moravuri" (aşa-numitele „tablouri din viaţa mondenă") cu cea mai mare pondere în deceniile anterioare.

Printre iniţiatorii genului axat pe dezvoltarea aspectului atît de acut cum a fost „chestiunea feministă" nu trebuie omis numele lui P. N. Ku-dreavţev, astăzi îngropat în arhiva literară, dar în deceniul al patrulea aproape senzaţional cu romanele sale *Antonina* (1836), *Steaua* ş.a. După *Logodnica de la iarmaroc* a lui M. P. Pogodin, apare romanul de mare răsunet *Polinka Saks* (1846) al aceluiaşi, tratînd tema destinului dramatic al unei femei, ca rezultat al educaţiei false, problemă care formează obiectul romanului său următor, *Iulie* (1848). într-un stil romantic tradiţional, se conturează cele două romane ale lui V. F. Odoievski : *Prinţesa Zizi* şi *Prinţesa Mimi.* îşi fac loc şi proze de factură galantă, precum modelele lui I. I. Panaev : *Iatacul unei mondene* şi *Ea va fi fericită.* Scriitoarea Zinaida R. (E. A. Gan), un fel de George Sand a literaturii ruse, este elogios apreciată de Bielinski tocmai pentru acuitatea

638
639

temei pe care şi-a construit romanele. Un sincronism" se observă şi la altă scriitoare-femeie, A. I. Panaieva, care scrie sub forma jurnalului unei femei romanul *Familia Talnikov* (1848), apărut cu puţin înainte de *Netoşka Nezvanova.* Cuvîntul cel mai greu i-a revenit lui A. I. Herzen, atât în *Cine-i de vină ?* oît mai ales în nuvela *Coţofana hoaţă* (1847), unde numai afinitatea tematică îndreptăţeşte un paralelism cu *Netoşka Nezvanova* (problema talentului şi a omului dotat din păturile de jos, neprivilegiate ale societăţii).

Mai e nevoie de amintit că un ecou tîrziu al acestei eterne probleme, cu rezonanţe care au depăşit limitele unei epoci, ne vine de la Flaubert *(Doamna Bovary)* şi de la Tolstoi *(Anna Karenina)* care din toată creaţia confratelui său Dostoievski nu a apreciat decît două opere : *Istoria unei femei (Netoşka Nezvanova)* şi *Umiliţi şi obidiţi* — mărturie ce nu e cîtuşi de puţin lipsită de semnificaţii.

Faptul că *Netoşka Nezvanova* se prezintă doar ca un mare fragment dintr-un roman nu exclude valoarea de sine stătătoare a celor trei părţi, oare, în prima ediţie (din revistă), aveau o strictă delimitare şi anume : „Copilăria", „Viaţa nouă" şi „Taina". Sînt cele trei etape în procesul de formare spirituală a eroinei principale, care îşi deapănă impresiile, amintirile, romanul fiind scris, ca şi *Nopţi albe,* la persoana întâi, sub formă de jurnal, de confesiune intimă. Ca manieră, aminteşte de notele autobiografice ale personajului feminin din *Oameni sărmani* (Varenka Dobroselova) şi de *Povestea Nastenkăi,* intercalată în *Nopţi albe,* unde abia erau schiţate cîteva aspecte, care vor intra în problematica fundamentală a *Istoriei unei femei.*

Spre deosebire de operele amintite, în care, ca într-un focar concentric, acţiunea gravitează în jurul unui singur episod, de obicei final, hotărîtor, aici detaliile se acumulează treptat, reconstituind tabloul prin încrucişări de umbre şi lumini, cu infiltraţii retrospective, cu enigme sugerate în semitonuri, pe jumătate glas, cu înfruntări dramatice între caractere şi destine ireconciliabil opuse. De aceea şi ritmul desfăşurării în timp este cu totul diferit. Drama lui Devuşkin se consumă în mai puţin de şapte luni (aprilie—septembrie), oa un fel de fatalitate implacabilă, faţă de care voinţa omului este neputincioasă. La fel, meschinul ambiţios Goliadkin, numai în patru zile, trece prin metamorfoze neînchipuite : cunoaşte impostura „dublului" său („la fel ca mine — şi totuşi un altul"), prăbuşirea tuturor iluziilor legate de o carieră strălucită, pentru a termina într-un ospiciu de nebuni. In *Nopţi albe* — numai în patru nopţi şi o dimineaţă — strădania de a se rupe din mrejele visării şi ale solitudinii se dovedeşte a fi zadarnică.

640

In *Netoşka Nezvanova* se dă în permanenţă o luptă surdă între om şi împrejurările ce-i sînt ostile, între oamenii cei mai apropiaţi, demonstrând parcă friabilitatea preceptului feuerbachian *„homo homini deus",* în care Dostoievski crezuse cu un entuziasm nestrămutat la vîrsta adolescenţei şi a primei tinereţi. într-un anumit sens, Netoşka îi repetă experienţa, visătoare şi ea, pradă unor himere şi „năluciri fantastice", pînă cînd cruda realitate o trezeşte „din somnul prunciei". Dar procesul acesta de formare şi redresare a caracterului ei, de maturizare „nefiresc de timpurie" se petrece de-a lungul a opt ani, firul amintirilor (propriu-zis al romanului) fiind întrerupt brusc cînd abia împlinea şaptesprezece ani şi cînd o vedem păşind în viaţă, pregătită pentru orice încercări, încrezătoare în talentul său, gata să înfrunte, demnă şi curajoasă, ostilitatea celor din jur.

Prima parte a romanului evocă în culori sumbre (sub forma amintirilor personale) copilăria Netoşkăi, oare, de la vîrsta de trei-patru ani, creşte într-o ambianţă viciată nu atît din cauza sărăciei lucii în care trăiau mama şi tatăl său vitreg, muzicantul Efimov, cît mai ales datorită plăsmuirilor fantasmagorice ale acestuia, obsedat de ideea că este „un geniu muzical", un talent „nerecunoscut" şi totodată „martirul", „victima" soţiei sale. De fapt, pretinsul „martiraj" al acestui maniac ratat a fost tot o fantezie bolnăvicioasă, după cum tabloul vieţii fericite pe care îl evocă în faţa imaginaţiei aprinse a micuţei Netoşka nu era decît închipuire („spunea că va veni vremea cînd nici el nu va mai trăi în mizerie, cînd va fi şi el un domn, un om bogat şi că, în sfîrşit, va renaşte la o viaţă nouă după moartea mamei"). De aceea, de la o vîrsta foarte fragedă, ea îşi închipuie o lume în oare „toate îmbrăcau veşmîntul basmului". Curînd, sub impresia nălucirilor tatălui său vitreg, Netoşka devine „un copil straniu, cu o fantezie înfrigurată". Visul despre o viaţă nouă, fericită, alături de tatăl său vitreg, se materializează, luînd formele concrete ale „casei de peste drum", cu misterioasele „draperii roşii", „casa plină de vrajă", care pune stăpânire pe sufletul, pe gmdurile, pe întreaga simţire a fetiţei, ca o obsesie. Este casa în care „ei vor trăi într-o veşnică sărbătoare şi o veşnică fericire". Şi atunci, contrastul dureros între casă, prin ferestrele căreia se revărsau „sunetele unei muzici minunate", şi umila lor cămăruţă de la mansardă îi stîrneşte Netoşkăi izbucniri de revoltă („îmi închipuiam că acolo era raiul şi o nesfîrşită sărbătoare. Am început să urăsc locuinţa noastră sărăcăcioasă şi zdrenţele mele..."). Visurile ei capătă gustul amar al primelor lacrimi, caracterul ei se maturizează şi, la vîrsta de opt-nouă ani, ea nu mai priveşte lucrurile şi întîmplările din jur cu ochi de copil („Uneori, în cămăruţa noastră, săptămîni întregi se aşterne o linişte de moarte.

Tata şi mama obosiseră de atîta ceartă, iar eu trăiam tăcută, cu gîn-durile mele, mereu tristă, cu dorurile şi visurile mele"). Şi aşa se deapănă povestea- dramatică a Netoşkăi, sfîşietor de dramatică în marea şi sincera ei simplitate.

Visătorii lui Dostoievski (şi aici „o visătoare incurabilă" este şi mama Netoşkăi, oare s-a sacrificat pentru Efimov dintr-o dragoste pătimaşă şi a crezut aproape cu fanatism în genialitatea lui) sînt nişte fiinţe moraliceşte infirme. Carenţa lor sufletească merge pînă acolo, încît pierd noţiunea binelui şi a răului, capacitatea de a discerne frumosul de urît. Exaltarea delirantă în oare trăiesc, lumea fantomatică pe care o plăsmuieşte imaginaţia lor bolnavă îi duce la stări morbide, halucinante. Netoşka acceptă ca pe o fatalitate, ca pe ceva necesar şi salvator, gîndul monstruos al morţii mamei sale.

Psihologia copilului, a cărui conştiinţă devine *invertită* sub influenţa mediului, a educaţiei, este analizată magistral, cu o inegalabilă forţă de pătrundere, fiind urmărită în manifestările ei cele mai tenebroase, pînă dincolo de raţional. Netoşka îl idolatrizează pe acest om decăzut, singura cauză a nefericirii lor, sustrage pe ascuns bani din micile rezerve ale mamei sale în care vede „un călău" al tatălui său vitreg. Mai mult decît atît, începe să-l iubească cu „o dragoste nemăsurată... o *dragoste ciudată, de fel copilărească (s.n.).* „Aş spune mai curînd că era vorba de un simţămînt matern, de compătimire" etc. etc, mărturiseşte Netoşka în spovedania ei, stăpînită fiind de acea „idee fixă care-l obseda" pe Efimov, convins că soţia lui i-ar fi ucis talentul („nu s-a sfiit să-i arunce în faţă jurămîntul că nu va pune mîna pe vioară pînă în clipa morţii ei"). Astfel, pentru a-l salva pe acest „geniu" nerecu-noscut al muzicii, fetiţa ajunsese s-o urască pe propria sa mamă, să dorească moartea acestei nefericite victime. Sentimente năvalnice şi contradictorii (dragoste-ură, milă-cruzime) îi măcinau sufletul : „Nu, cruzimea mea faţă de ea nu era firească, nu putea să fie firească". Dar totul era posibil în această lume a mizeriei morale şi materiale, unde „nimeni nu se bucura, nimeni nu rîdea vreodată".

Oprindu-se asupra personalităţii şi operei lui Dostoievski, un emul al lui Freud — J. Neuenfeld — interpretează toate fenomenele stranii, maladive, explorate de scriitorul rus, prin prisma „complexului oedipian". Principiul este aplicat în apecial la investigarea psihologiei copilului aşa cum apare în literatura lui Dostoievski, ilustrată printr-o galerie de „cazuri complexe" („precocii" din *Fraţii Karamazov* — cu deosebire Iliu-şecika Sneghirev şi Kolea Krasotkin, momente din copilăria adolescentului Dolgoruki, „micul erou" din povestirea cu acelaşi titlu, Nelli din *Umiliţi şi obidiţi,* Netoşka Nezvanova şi sadicul băieţei Larea din acelaşi

642

roman, care figura în prima variantă (din revistă) şi, după declaraţia scriitorului, trebuia să fie „eroul principal al acestui roman". Cercetătorul german (în lucrarea *Studii privind rolul subconştientului în artă, ca* o prefaţă de S. Freud, Berlin, 1924) porneşte de la ideea că „atît viaţa, cît şi opera lui Dostoievski sînt enigmatice" şi că numai cheia fermecată a psihanalizei poate să dezlege aceste enigme. „Punctul de vedere al psihanalizei explică toate contradicţiile şi toate enigmele... eternul Oedip sălăşluia în acest om şi crea aceste opere", conchide J. Neuenfeld (op. oit., p. 12). Concluzia se sprijină pe teza după care „un scriitor nici nu poate să înfăţişeze altceva decît propriile sale conflicte inconştiente" (p. 28). în acelaşi sens se pronunţă şi alţi freudişti, ca O. Rank şi H. Sachs (în *Der Kunstler),* R. Muller-Freienfeld (în *Psychologie der Kunst,* Leiipzig-Berlin, 1923) şi în primul rind capul şcolii, S. Freud (în *Jemeits des Lm'tprinzips* şi în alte lucrări). Considerînd că la baza creaţiei artistice, la baza visului şi a fanteziei stau „impulsuri nesatisfăcute", de multe ori monstruoase, criminale, „de" care ne este ruşine, pe oare trebuie să le ascundem de noi înşine şi oare, de aceea, se deplasează în sfera subconştientului" *(Studii de psihologie,* pp. 20—23), Freud ajunge la concluzia că dacă Shakespeare şi Dostoievski nu erau „mari genii creatoare", ar fi fost, desigur, nişte „criminali".

Conform acestei teorii, adoptate de mulţi exegeţi ai lui Dostoievski, trăirile personajelor sale cu personalitate dual㠹 a căror conştiinţă este torturată de contradicţii (Stavraghin, Kirillov, Şatov, Raskolnikov, Svi-drigailov, Versilov, Ivan şi Dmitri Karamazov), oglindesc propriul univers al scriitorului, că toate „cazurile" legate de copii în opera lui nu sînt decît refractari ale unor fapte biografice sau impulsuri subconştiente — în speţă : Dominique Arban, J. Simrnons, Middleton Murry, Oscar Wilde (în studiul său despre *Umiliţi şi obidiţi),* Walter Kaufmann (în lucrarea mai recentă *Existenţialismul, de la Dostoievski la Sartre,* New York, 1957).

In privinţa figurii violonistului Efimov, care aduce în discuţie problemele artei, ale talentului, ale atitudinii artistului faţă de arta pe care o profesează, problema locului şi menirii lui în societate, s-au formulat păreri divergente. Există tendinţa de a-l justifica, de a vedea în .el un simbol, exclusiv sub aspectul de „victimă" a condiţiilor vitrege •din Rusia ţaristă unde un artist-plebeu nu avea posibilitatea să-şi valorifice talentul (punct de vedere susţinut de V. I. Kirpotin, G. M. Fridlen-<ler, L. Rosenblum). Opusă acestei tendinţe este interpretarea pe care ■o dă L. P. Grossman. După părerea lui, „impertinentul" Efimov este „un personaj amoral, ba chiar un individ mîrşav", în opoziţie cu reprezentanţii clasei nobiliare, înfăţişaţi ca

„protectori ai artei", oameni „de înaltă ţinută morală" cum sînt : „generosul moşier-meloman... şi mări-
41*
643
nimosul prinţ, oare o salvează pe nefericita orfană" (c£ op. cit., pp. 125—126).
Această incongruenţă de opinii derivă, credem, dintr-o anume absolutizare a caracterizărilor şi a judecăţilor critice, dar şi din confundarea unor sfere şi categorii diferite pe plan estetic, cum sînt arta şi realitatea. Toată viaţa, Dostoievski s-a războit cu teoreticienii literaturii care preconizau „reproducerea fidelă a realităţii". După el, rolul artistului nu este de a reproduce fenomenele realităţii, copiindu-le întocmai, ci de a le transfigura, de a le investi cu semnificaţii care depăşesc înţelegerea logică, raţională a lucrurilor, afectînd domeniul perceperii senzorial-intuitive.
Aşa se explică acea veneraţie nelimitată a simboliştilor, suprarealiştilor, expresioniştilor şi altor şcoli literare faţă de Dostoievski, care l-au reclamat stăruitor ca pe un dascăl şi un „înaintaş direct".
Cu tot „tezismul" lui, uneori excesiv, Dostoievski susţinea că artistul nu este chemat să rostească sentinţe, „verdicte" asupra vieţii (în opoziţie cu binecunoscuta formulă a lui Cernîşevski, al cărui adversar ideologie a fost), ci „să sugereze", să propună „alternative" şi, în orice caz, „să nu repete ceea ce s-a mai spus şi mai ales *ceea ce se înţelege de la sine" (s.n.* — cf. scrisoarea către A. V. Korvin-Krukovskaia din 14 dec. 1868. *Scrisori,* voi. I, p. 381). In acelaşi an, seria din străinătate fratelui său Mihail : „Am conceput un articol admirabil despre teoreticismul şi abera-ţionismul teoreticienilor noştri de la *Sovremennik* (idem, p. 349).
Suspiciunea şi animozitatea erau, de altfel, reciprooe. Lucru explicabil, întrucît ideologii democraţiei revoluţionare postulau în domeniul artei principiul unei înalte civilităţi, chemată să militeze pentru interesele poporului oprimat, în timp ce Dostoievski considera acest principiu, ridicat la rangul de criteriu în formularea judecăţilor de valoare, drept „îngust şi utilitarist", de unde a şi survenit ruptura dintre el şi Bielinski. Discordia cu ideologia avansată a veacului se va adînoi pe măsură ce scriitorul îşi va constitui o perspectivă falsă cu privire la dezvoltarea procesului istoric. Imensa lui receptivitate faţă de frămîntările epocii s-a orientat spre zonele mai puţin sau de loc explorate în literatura rusă de pînă atunci (primele imbolduri îi veneau de la Puşkin şi Ler-montov). Natura omului, ca una din determinantele destinului istoric şi social al umanităţii i-a absorbit de la început atenţia, făcîndu-l să-şi îndrepte cu febrilitate atenţia spre universul său lăuntric. „Omul este o enigmă. Ea trebuie dezlegată şi chiar dacă ai consacra o viaţă întreagă spre a o dezlega, să nu spui că ai pierdut vremea fără rost. Eu mă ocup de această enigmă, deoarece vreau să fiu om", scria el fratelui mai mare în 1839, la vîrsta de 18 ani *(Scrisori,* II, 550). Iar cinci ani mai
644
târziu, într-o scrisoare către Karepin : „A studia viaţa şi oamenii este principalul meu ţel şi unica mea preocupare". Iată de ce, Shakespeare era pentru el cel mai mare dintre genii, deoarece „el ştia despre om mai mult ca oricine". Revenind mereu asupra dramaturgului englez, îl numea „profet trimis de divinitate pentru a ne face cunoscută enigma sufletului omenesc" şi acolo unde el „o singură dată străpunge inima, acolo rana rămîne deschisă pentru vecie". In sfSrşdt, printre cărţile lui preferate era şi *Don Quijote,* pentru că din ea aflăm „cea mai profundă şi mai fatală enigmă a omului şi umanităţii".
In studiul său *Oameni năpăstuiţi,* Dobroliubov se opreşte mai îndelung asupra romanului *Umiliţi şi obidiţi* (apărut cu puţin înainte de moarte), apreciind în general pozitiv talentul autorului, care de la început (de la *Oameni sărmani)* se dovedise ca exponent al „orientării umanitare" în literatura rusă. Dar urmărind evoluţia scriitorului şi fă-cînd aprecieri pertinente cu privire la forţa cu care este înfăţişată lumea celor oropsiţi, criticul formulează cîteva obiecţii şi exprimă nedumeriri în legătură cu unele manifestări, după părerea sa inexplioabile, nemotivate ale unor personaje („De ce oare micuţa Netoşka se înjoseşte atît de mult în faţa Katiei ? De ce renunţă Rostanev la voinţa sa în faţa lui Foma Fomici şi se consideră nedemn de dragostea Nasten-kăi etc. etc. ?") pentru a conchide că : „De la Goliadkin şi pînă la Foma Fomicd din *Stepancikovo,* el a zugrăvit de-a lungul anilor numeroase fenomene bolnăvicioase şi anormale" (op. cit., ed. rom., voi. II, p. 384). Şi nu fără ascunsă ironie, criticul democrat-revoluţionar reproduce întocmai o frază dintr-un articol al lui Dostoievski, publicat cu puţin înainte : „E ştiut că scriitorul este întotdeauna imparţial : el mu se amestecă în discuţii şi teorii, ci doar observă realitatea, pe oare o zugrăveşte aşa cum se pricepe, fără să se gîndească cui va servi, ce idee va promova" (idem, p. 392). „Primul psiholog al literaturii universale", cum îl denumise Thomas Manoa pe marele său confrate rus *(Betrachtungen eines Unpolitischen,* Berlin, 1918, p. 3) ştia să se transpună, rînd pe rînd, în fiecare personaj pe oare îl orea, dar în aceeaşi măsură izbutea să se detaşeze, să se obiectivizeze, privind dinafară acea lume halucinantă care se mistuia la flacăra pasiunilor incandescente. Sub acest aspect, *Netoşka Nezvarwva* se situează chiar la începutul seriei marilor sale romane psihologice, în sensul cel mai strict al cuvîntului. Este prima oară în care se face simţită amprenta teoriei lui Fourier despre pasiunile şi înclinaţiile omeneşti native ce se dezvoltă într-o anumită direcţie în funcţie de mediul înconjurător.
Se cuvine menţionat că în *Netoşka Nezvanova,* motivarea socială, ■ determinismul obiectiv nu lipseşte alături de motivarea psihologică.
645

J

Un om înzestrat cu talent autentic, cum este Efimov, ajunge Ia ultima treaptă a degradării, culminînd cu nebunia şi moartea, pentru că nu are altă soluţie decît să se angajeze în orchestra unui moşier-meloman (şi nu ca violonist, ci ca simplu clarinetist), fiind la cheremul „celor avuţi". El este pus în situaţie de inferioritate faţă de artiştii din mediul privilegiat, neavînd posibilitatea să-şi cultive talentul printr-un studiu sistematic. Aflăm că a fost şi el în tinereţe un visător entuziast, dar „în cele din urmă, rămas singur, în cea mai neagră mizerie, fără nici un ajutor de nicăieri", s-a văzut silit să se angajeze în

orchestra nenorocită a unui teatru ambulant de provincie. Aşa se face că „la treizeci de ani împliniţi nu se mai bucura de prospeţimea forţelor tinereşti, pentru că le irosise într-un vagabondaj de şapte ani pe la teatrele din provincie şi pe la orchestrele moşierilor, pentru o bucată de pîine". Dar pe nesimţite, circumstanţierea socială se estompează tot mai mult, lăsîncî să iasă în relief firea „demonică" a lui Efimov, orgoliul lui nemăsurat, înclinaţia sadică de a tortura şi pe cei din jur, şi pe sine însuşi. Pe de o parte, îşi dădea seama cît rău a pricinuit talentului său *„viaţa dezordonată pe care o dusese şi mizeria în care se zbătuse",* pe de altă parte., pînă şi „entuziasmul său era convulsiv, înveninat, violent..." L. Gros-sman întrezăreşte în Efimov o prefigurare a lui Foma Fomici din *Stepancikovo şi locuitorii săi.* Observaţia nu e lipsită de temei. Atîta doar că Efimov este un obsedat fanatic, şi nu un ipocrit abil de genuî lui Foma. Prin cinismul şi amoralitatea sa, el anticipează, de bună seamă, pe „omul din subterană".

împrejurările biografice ale lui Efimov le aflăm de la începutul romanului din relatarea muzicantului B., reprodusă în amănunţime, ca într-un reportaj-foileton inserat în paginile unei gazete cotidiene. Este un procedeu frecvent, s-ar putea spune *structural* pentru romanele lui Dostoievski, pe care scriitorul, folosind expresia franţuzească, îl numea *entrefilet* — procedeul intercalării unor episoade în aparenţă desprinse de fabulaţia propriu-zisă, a unor „scurte biografii", menite să-l introducă pe cititor în viaţa eroilor principali, în atmosfera acelor neprevăzute oataclisme ce aveau să le zguduie existenţa. în cazul de faţă, „biografia" lui Efimov are un rol funcţional, anume de a motiva înriurirea nefastă a acestui om (care „se hrănise cu prea multe iluzii şi visuri despre propria lui genialitate" pînă a ajuns „un măscărici trăsnit şi hazliu") asupra psihologiei unui copil oropsit (Netoşka). Surprinde misterul în care este învăluită şi personalitatea lui Efimov, şi existenţa lui. Bănuit de crimă, apoi absolvit de orice vină datorită intervenţiei „protectorului" său, amestecat în nişte calomnii şi intrigi abjecte, acceptînd căsătoria din

£46

interes cu o biată truditoare, mama Netoşkăi, pe care o spoliază la sînge şi a cărei moarte intervine în împrejurări destul de enigmatice — toate acestea amintesc de literatura, plină de senzaţional şi inedit a lui Fre-deric Soulie, autor al *Memoriilor unui diavol,* unul din scriitorii agreaţi de tînărul Dostoievski, alături de continuatorul acestuia, Eugene Sue, pe linia intrigilor complicate, tenebroase, cu întîmplări bizare, omoruri, otrăviri, coşmaruri şi alte excese de tot felul. In legătură cu atmosfera sumbră, apăsătoare de care Netoşka va scăpa ca prin minune, s-a invocat, în general, numele lui Dickens cu romanele sale *Oliver Twist, Dombey şi fiul* sau *Magazinul de antichităţi,* de unde a ieşit, de fapt, figura micuţei Nelli din *Umiliţi şi obidiţi.*

Un motiv dominant se desprinde din prima parte a romanului, atit prin procedeul dialogului (sau al monologului) filozofic despre destinul şi menirea unui om de talent cît şi prin contactul dintre Efimov şi confratele său întru rneseriie ■— muzicantul B. — „german de origine... un om rece din fire şi metodic", oare prin muncă asiduă şi tenacitate îşi asigură un loc în lumea artei. Mergînd pe urmele lui Balzac, tînărul Dostoievski pune o problemă cardinală, aceea a muncii fără preget, ca singura condiţie pentru înflorirea unui talent, şi nu întâmplător tirada despre nenumăratele piedici pe oare trebuie să le învingă un ai tist („Invidia, ticăloşia meschină şi, mai cu seamă, neghiobia se vor prăvăli peste tine şi te vor apăsa mai rău decît mizeria" — invidie şi nepăsare umilitoare pe care le-a cunoscut şi Dostoievski, constiîns să părăsească cercul confraţilor săi din lumea aristocratică) — această emoţionantă tiradă este pusă în gura muzicantului B. şi nu putea fi rostită de un trădător al artei ca Efimov. Desigur, e un întreg complex de împrejurări oare îl duce pe acesta la degradare. Efimov nu s-a putut afirma, cu tot sprijinul „înalţilor" săi protectori, pentru că i-a lipsit, în primul rînd, dorinţa de a munci. în schimb, Netoşka va izbuti, fructificînd condiţiile de care a beneficiat. Totul se petrece ca în vis (de altfel, stările halucinante, delirul, crizele de nervi scot în relief sensibilitatea excesivă a eroinei). După scena zguduitoare în faţa trupului neînsufleţit al mamei sale, urmează rătăcirea bezmetică pe străzi... apoi Netoşka, părăsită de tatăl său vitreg, va cădea într-un lung leşin. Trezirea înseamnă începutul „unei vieţi noi", în casa prinţului H-i, mare iubitor de muzică, misticul şi virtuosul care prefigurează imaginea pură a lui Mîşkin din *Idiotul.* Nu este exclus ca pentru conturarea acestui personaj ideal, purtătorul de cuvînt al autorului, să-i fi servit ca prototip prinţul V. F. Odoievski, poet şi prozator, din a cărui operă ŞMI ales epigraful pentru opera de debut *Oameni sărmani.*

647

Desigur, atmosfera din casa prinţului H-i, unde Netoşka îşi va petrece adolescenţa, este idealizată, iar raporturile dintre ea şi Katia, orgolioasa, tiranioa fiică a prinţului, care trec dincolo de sentimentalismul vîrstei, devenind complicate manifestări de afecţiune erotică, concentrează anticipativ în cîmpul vizual al scriitorului fenomene pe oare mai tîrziu le va descrie Wedekind în al său tratat *Trezirea primăverii.*

In sfîrşit, trei ani petrecuţi în casa delicatei Alexandra Mihailovna ridică vălul asupra unor mistere dramatice în relaţiile conjugale. Poziţia ingrată a acestea femei în societate (ea fiind copil dintr-o căsătorie inegală), dispreţul sfidător al soţului, încercarea zadarnică de a se rupe din robia convenienţelor sociale şi familiale închistate, aspiraţia spre o dragoste pură, spre frumos — toate acestea i se dezvăluie Netoşkăi din observarea zilnică şi mai ales din scrisoarea tăinuită într-o carte din biblioteca lui Piotr Alexandrovici — procedeu din recuzita romantismului, oare şi^a lăsat o puternică amprentă în această operă cu o solidă bază realistă. Netoşka, maturizată înainte de vreme de experienţa vieţii, ştie să-l înfrunte pe cinicul şi ipocritul Piotr Alexandrovici (atît de înrudit prin înclinaţiile lui tiranice cu prinţul VWkovski din *Umiliţi şi obidiţi,* care poartă, de altfel, aceleaşi prenume şi nume patronimic). Prin figura acestuia, situată la un pol al condiţiei sociale şi aceea a lui Efimov •— la polul opus — Dostoievski pare să promoveze una din preferatele sale teze, ilustrate prin atîtea personaje, culminând cu bătrînul Feodor Karamazov, şi anume că *„omul este din fire un despot şi se complace în rolul de călău al celor din jur" (Jucătorul), „tirania este o deprindere care se transformă* în *necesitate" (Visul unchiului).*

împletirea elementelor romantice, ţesute din visuri nebuloase, ce se spulberă iremediabil, cu cea mai lucidă viziune realistă conferă romanului o notă dominantă *tragică.* Fiecare personaj trăieşte o dramă a lui, iar cei mai slabi — inadaptabilii •—• „se sting" asemenea unui sunet muzical „în tînguiri", după admirabila comparaţie din final a muribundei Alexandra Mihailovna. Tocmai acest tragism autentic, care apasă ca o fatalitate destinul oamenilor, indiferent de poziţia lor socială, pare a sugera scriitorul, atenuează accentele melodramatice şi unele momente romanţioase prezente şi în această operă, unde viaţa şi moartea, suferinţa şi bucuria se îngemănează într-un tot inseparabil.

Cu toate că Dostoievski, după întoarcerea din ocnă, renunţase la ideea de a-şi termina romanul, pentru ediţiile ulterioare el a făcut numeroase scurtări, eliminînd fragmente şi capitole întregi, renunţmd la unele personaje care figurau în prima variantă.

Şi în acest caz, se do-

vedise consecvent faţă de principiul pe care el însuşi îl enunţase: „Arta adevărată constă în a şti să scrii concis. Meritul cel mai mare al unui scriitor este să şteargă cît mai mult din ceea ce a scris".
„Istoria unei femei", cum urma iniţial să se numească *Netoşka Nezvanova,* a făcut ocolul lumii în traduceri numeroase, aproape în toate limbile europene încă la sfîrşitul veacului trecut. In ţara noastră, a circulat sub diferite titluri : *Netoşka. Romanul unei fete sărmane, Suflet de copil, Mărturisirea,* fiind editat în cîteva versiuni diferite (Trad. de N. Daşkovici, Ed. *Alcalay,* 1909, *Biblioteca pentru toţi,* nr. 509—510). In 1918, apare o nouă traducere de George B. Rareş, reeditată de două ori într-o culegere din 1928, şi în Biblioteca literară şi ştiinţifică *Căminul,* Ed. *Cultura românească,* 1933. In 1956, apare o nouă traducere : *Netoşka Nezvanova,* Buc, Ed. *Cartea Rusă,* în româneşte de C. Streia şi M. Bistriţeanu.
1. (p. 59) Numele şi prenumele eroinei nu sînt lipsite de tâlc : Netoşka, diminutiv de la Anna, asociindu-se cu *Nezvanova* (fără nume, necunoscută), subliniază destinul modest al unei orfane, purtînd un nume oare cuprinde parcă o negare repetată.
2. (p. 78) *„Ajunsese un fel de Thersit al teatrului"* — în sens de om înveninat, care se complăcea să opună rezistenţă tuturor celor din jur, după semnificaţia personajului din *Iliada* lui Homer.
3. (p. 89) *Fortinbras* — personaj din tragedia *Hamlet* de Sha-kespeare, regele Suediei care soseşte după moartea lui Hamlet în Danemarca, pentru ia prelua tronul şi a păstra tradiţiile dinastiei.
4. (p. 90) *„Era o dramă în versuri, scrisă de un autor rus binecunoscut pe vremea aceea...* despre un oarecare *Ghennaro* sau *Jacobo..."* — în 1834 a fost publicată „o fantezie dramatică" despre pictorul Jacobo Sannazare, semnată de N. V. Kukolnik, care devenise „binecunoscut" prin piesa istorică patriotardă *Mîna Celui de sus a salvat patria* în jurul căreia critica oficioasă a vremii a făcut mare vîlvă.
5. <p. 128) *„Astăzi, Falstaff a vrut să mă muşte"* — câinele prinţesei purta numele personajului shakespearean care, pe lîngă alte trăsături, semnifică opulenţa şi lăcomia.

649

M/Ct/Z.

Povestirea a văzut lumina tiparului în revista *Otecestvennîie zapiski* din august 1857, purtînd în loc de semnătură pseudonimul M-i ; a fost scrisă în timpul detenţiunii scriitorului în fortăreaţa Petropavlovskaia în lunile iulie-septembrie 1849 (după cum reiese din corespondenţa sa).
In scrisoarea din 18 iulie 1849 (la trei luni după arestarea membrilor cercului Petraşevski, deci în plină anchetă judiciară), Dostoievski comunică fratelui său Mihail că a conceput trei nuvele şi două romane. Această prodigioasă fecunditate artistică, chiar şi în împrejurările cele mai vitrege, era, desigur, încă o dovadă a vitalităţii sale („Am o vitalitate de pisică", scria Dostoievski) şi totodată un semn al încrederii în viaţă, în oameni, în raţiunea superioară a existenţei. „Viaţa e peste tot viaţă, citim într-o altă scrisoare, trimisă înainte de plecarea î» Siberia, viaţa e în noi înşine, şi nu în lucrurile exterioare. Alături de mine vor fi oameni, iar a fi *om* printre oameni şi a rămîne pururea om, indiferent de împrejurări, a nu te lăsa pradă desperării şi a nu te prăbuşi — iată în ce constă viaţa, iată care este rostul şi menirea ei. Mi-am dat seama acum de acest lucru..." *(Scrisori,* I, 129). In aceeaşi scrisoare îl ruga pe fratele său mai mare să păstreze „cîteva foi de manuscris, planul în ciornă al unei drame şi al unui roman (precum şi nuvela terminată care are oa titlu *Poveste pentru copii).* Toate acestea rni-au fost sechestrate şi vor ajunge, probabil, în mîinile tale". In această scurtă operă, al cărei manuscris a fost într-adevăr predat, împreună cu alte obiecte personale ale scriitorului, în păstrarea lui M. M. Dostoievski» surprindem acelaşi optimism tineresc şi o nesecată încredere în laturile pozitive ale omului, oare se degajă şi din scrisoarea amintită, ceea ce distonează, evident, cu atmosfera sumbră şi accentul fundamental *tragic* al operei sale, luate în ansamblu.
Opt ani mai tîrziu, în timp ce scriitorul executa pedeapsa disciplinară, ca simplu soldat, într-un regiment din Semipalatinsk, această; operă, purtînd amprenta viziunii romantice de certă ascendenţă schille-riană, a fost publicată sub titlul semnificativ *Micul erou,* fără semnătura autorului, care nu-şi recăpătase încă dreptul de cetăţenie ir» literatură. Vestea apariţiei acestei „poveşti pentru copii" l-a întristat profund : „De multă vreme mă bătea gîndul s-o refac, s-o transform radical, mărturisea el fratelui său, şi în primul rind să scot cu desăvîr-şire începutul, care e un balast cu totul impropriu" (idem, p. 231). Pentru ediţia de *Opere* din 1880, Dostoievski a făcut modificări substan-

ţiale, eliminînd partea introductivă — o lungă tiradă sentimentală a povestitorului adresată iubitei sale, Maşenka, căreia îi erau destinat» aceste „Memorii ale unui necunoscut". Au fost îndepărtate, de asemenea, din text toate referirile la această „confidenţă" imaginară, precum şi toate imprecaţiile şi dialogurile presărate de-a lungul naraţiunii. *Micul erou* apare ca un fel de „intermediu" între cele două etape-distincte în creaţia lui Dostoievski — experienţa dramatică din „Casa. morţilor" are o semnificaţie esenţială pentru înţelegerea stării lui de-spirit, a concepţiei lui despre viaţă, oare pînă atunci a rămas încă nezdruncinată de evenimentele grave ce au schimbat cursul normal al existenţei şi al activităţii sale.
Considerînd creaţia dostoievskiană în ansamblu, observăm locul important ce i se rezervă copilului în contextul ei. De cele mai multe ori,, figurile de copii întrupează imensa suferinţă hărăzită, după concepţia scriitorului, fiecărui om şi umanităţii în general. O suferinţă nejustificată şi iraţională, care face din ei nişte făpturi cu o psihologie deformată, cu o sensibilitate excesivă, pregătind parcă pe viitorii „sceptici" sau „răzvrătiţi", oameni abrutizaţi în smerenia lor, sau, dimpotrivă, cu voinţa îndîrjită de a-şi afirma personalitatea — toţi aceşti indivizi stranii, care populează, în diferite ipostaze, marile sale romane. Suferinţa unor fiinţe pure, nevinovate, constituia, după concepţia filozofică a lui Dostoievski, un permanent reproş şi un cap de acuzaţie împotriva acelora care considerau *răul* oa o stare firească şi imuabilă a societăţii omeneşti. Procesul de alienare a omului modem, pe care îl urmărim în opera marelui scriitor rus, începe de la o vîrstă fragedă.
Contaminarea romantică din tinereţe nu l-a părăsit niciodată pe Dostoievski, admirator al lui Schiller şi al lui George Sand, al lui Victor Hugo, Hoffmann şi Eugene Sue. Ea s-a grefat puternic pe o viziune lucid realistă şi critică, ceea ce se poate constata cu evidenţă mai cu seamă în analiza psihologiei copilului. Sînt puţine pagina în literatura universală care să evoce cu atîta putere viaţa interioară bogată a copilului oa acelea în care Dostoievski urmăreşte manifestările micilor săi eroi, afirmînd indirect un concept fundamental al întregii sale opere : chiar şi exemplarele umane cele mai degradate sînt susceptibile de re-

cuperare, umanitatea se poate reafirma şi reabilita, întrucît vocaţia omului spre fericire este atributul lui nativ, cel mai firesc. „Puţini sînt scriitorii care au zugrăvit cu trăsături mai delicate portretul omului tînăr, al adolescentului şi al copilului", observă cu pătrundere Tudor Viami, referindu-se la episodul final al *Fraţilor Karamazov,* publicat
651
'in multe ţări, inclusiv şi la noi, acum cîteva decenii, separat, desprins ■din contextul romanului, sub titlul *Precocii,* atît de profundă şi de sine stătătoare este semnificaţia mesajului ce-l transmite scena morţii lui Iliuşa Snegirev şi reacţiile tovarăşilor săi de joacă adunaţi la căpă-tîiul său împreună cu „angelicul" Alioşa Karamazov. „Sentimentul juvenilului era unul din cele mai puternice în sufletul lui Dostoievsld... ■observaţia societăţii de copii din jurul patului lui Iliuşa este una din marile realizări ale realismului psihologic. Este o galerie de portrete zugrăvite cu o mare artă a diferenţierii individualităţilor şi cu cea mai adîncă ştiinţă a motivelor care lucrează în sufletele tinere, a timidităţii mîndre, a bunătăţii neştiutoare de sine, a emulaţiei morale, a ■dorinţei de a plăcea aceluia pe care-l stimezi mai mult, o dorinţă din care se dezvoltă între Kolea Krasotkin şi Alioşa o prietenie cum nu se poate ivi decît în sufletele cele mai înalte", conchide Tudor Vianu. Aceste subtile observaţii pot fi aplicate cu aceeaşi justeţe şi *Micului* ■*erou,* care, virtual şi abia schiţat, conţine trăsăturile de caracter esenţiale la Kolea Krasotkin — capacitatea de abnegaţie, puritatea morală ■*a* sentimentelor, aspiraţia către tot ce-i frumos şi uman. Disparat, le găsim aproape la toţi „micii eroi" ai lui Dostoievski, dar întotdeauna împletite cu impulsuri tenebroase, uneori sadice — cazul lui Iliuşa, care moare răpus de remuşcări pentru actele de violenţă şi răutate la care îl împinsese orgoliul său ofensat; de asemenea, unele manifestări ale Netoşkăi Nezvanova faţă de nefericita sa mamă sau ale lui Nelli, înveninată pînă la paroxism din cauza unei existenţe dramatice din vina •cinicului şd imoralului prinţ Valkovski, seducătorul mamei sale.
Sumbra dramă a Karamazovilor, drama chinuitoarelor îndoieli ale -spiritului şi a dezlănţuirilor instinctuale, care au generat crime, sinu-•cideri sau nebunie (Ivan), sfîrşeşte într-o revărsare de lumină şi nădejdi, aducînd parcă prin prezenţa copiilor o perspectivă de claritate în acel infern pămîntesc : „Copii, rosteşte Alioşa, nu vă temeţi de viaţă ! E frumoasă atunci cînd săvîrşeşti binele şd cunoşti adevărul". Din nou: acea apoteozare a „armoniei generale" la oare visa romanticul Dostoievski, mereu înfruntat şi combătut de realistul Dostoievski. Căci numai ■neînduplecata luciditate a realistului putea să conceapă monologul lui Ivan Karamazov despre suferinţa universală oa preţ al acestei armonii : „„„..Şi dacă toţi oamenii trebuie să sufere pentru a contribui la armonia •eternă, care poate fi aici rolul copiilor ? Ce rost are suferinţa copiilor ?... De ce să slujească ei ca materiale menite să pregătească această armonie... Ce rost are suferinţa copiilor ?... In cazul acesta, refuz să accept o asemenea armonie..."
Chipul „micului erou" din povestirea cu acelaşi titlu este puţin» obişnuit şi ocupă un loc aparte în peisajul copilăriei evocat în opera-dostoievsldană. Este imaginea vîrstei de trecere de la copilărie la adolescenţă — momentul primelor manifestări ale pubertăţii — o imagine de rară luminozitate şi armonie. La cei unsprezece ani ai săi, el receptează cu aviditate orice impresie sau senzaţie nouă şi toate îi par extraordinar de „proaspete, nemaivăzute şi nemaiauzite" pînă atunci. Micul erou fără nume (fapt care îi sporeşte parcă şi mai mult semnificaţia de simbol), într-un sens, are o fire de artist. Este sensibil şi receptiv la frumuseţile naturii, ca şi la frumuseţea spiritualizată a chipului omenesc. Acesta este, în fond, imboldul intim care-i trezeşte-un sentiment de adoraţie, aproape idolatrie, faţă de d-na M., al cărei farmec se degajă din interior, dintr-o imensă bogăţie sufletească.
La vîrsta primelor iubiri (în cazul de faţă, cu o nuanţă de precocitate), micul nostru erou încearcă o pasiune obsesivă, aproape inconştientă, cu totul lipsită de egoism, de impulsuri erotice, capabilă de sacrificiu şi abnegaţie, o iubire ideală, care nu aşteaptă recompensă, în-sensul cavalerismului nobil al eroilor lui Schiller (evocarea personajelor schillerdene : Delorges şi Togenburg are, desigur, un tîlc ascuns).
Romantismul poetului german simboliza pentru Dostoievski în anii debutului său literar expresia cea mai desăvîrşită a eroismului, ca resort al sentimentelor şi acţiunilor omeneşti, ca ideal de perfecţiune morală din care se constituie categoria estetică a *sublimului.* „L-ara învăţat pe de rost şi în întregime pe Schiller, nu vorbeam deeît de el, prin prisma lui, ca într-un fel de delir", mărturisea tînărul Fecdor Dostoievski la vîrsta de 19 ani neîmpliniţi (în 1840) într-o scrisoare către fratele său mai mare. Evocînd apoi figura „nobilului şi înfocatului Do» Carlos, a marchizului de Posa şi a lui Mortimer", viitorul scriitor asemuia numele lui Schiller cu „un sunet vrăjit, care trezeşte în mine atîtea visări; ele sînt amare, dragă frate... şi simpla amintire a numelui său îmi pricinuieşte durere" *(Scrisori,* voi. I, p. 57). „într-adevăr, relua el mereu aceeaşi idee în *Jurnalul unui scriitor,* Schiller a intrat în sîn-gele societăţii ruse, îndeosebi al generaţiilor anterioare. Noi toţi am-crescut şi am fost educaţi pe opera lui, de aceea ne este atît de apropiat sufleteşte, şi înrâurirea lui asupra dezvoltării noastre nu a fost mică". (Ed. cit. de *Opere complete,* voi. XIII, p. 107.) In spiritul concepţiilor lui Herzen şi Bielinski, tînărul scriitor, ca şi întreaga generaţie a vremii sale, vedea în poetul german, exponent al furtunoasei perioade *Sturm und Drang* pe „avocatul nobil al speciei umane", poezia lui reprezentând „manifestul demnităţii omului" pe oare a descoperit-o Re-
652
653
naşterea. De aici provine apelul stăruitor al lui Dostoievski adresat astoricilor literaturii ruse de a studia influenţa exercitată de Schiller, ■care, datorită excelentelor tălmăciri ale romanticului V. A. Jukovski, s-a bucurat de un larg sufragiu în rîndul intelectualităţii: „Jukovski şi, prin intermediul său, înrîurirea lui Schiller, nu constituie oare *o forţă uriaşă P" (Fondul F. M. Dostoievski,* Arhiva Centrală de Stat pentru literatură şi artă în R.S.F.S.R., ms. 1, nr. 16, p. 277).
In general, comentatorii lui Dostoievski nu-şi opresc atenţia asupra acestei povestiri. Fapt explicabil, dacă o confruntăm cu marile sale capodopere. Cei mai mulţi biografi se pierd în tot felul de presupuneri, căutînd să depisteze momente autobiografice în destăinuirea „micului erou". Chiar şi în eventualitatea unei pure ficţiuni care i-ar prilejui această scurtă proză plină de idealitate şi de un farmec poetic inedit, nu putem trece cu vederea indicii certe ale unei afinităţi sufleteşti — dintre autor şi povestitor. Spovedania acestuia, ca şi aceea a eroului *Nopţilor albe,* prin lirismul ei emoţionant sugerează prezenţa unor efluvii puternice ale bogatei sale biografii spirituale. Cititorul este îndreptăţit să-şi pună întrebarea : ce tainice resorturi i-au dat lui Dostoievski imboldul de a aşterne pe hîrtie această confesiune nevinovată a unui suflet de copil, tocmai în momentele de mare zbucium pe care le trăia izolat de restul lumii între zidurile sumbre ale fortăreţei ? în genera], se consideră că este vorba de un simplu „divertisment literar". Unii înclină să vadă aici intenţia scriitorului încarcerat de a

demonstra printr-o operă lipsită de orice substrat politic neapartenenţa sa la complotul în oare fusese implicat. Este semnificativ, în această ordine de idei, filonul optimist ce străbate spovedania micului erou şi sensul denunţător al invectivelor adresate în retrospectivă unei societăţi inumane şd ipocrite, ai cărei membri sînt dispuşi oricînd să pîngărească tot ce-i înalt şi sublim, *„să înfiereze neîncetat romantismul" (s.n.),* aşa cum procedează d-l M. faţă de nefericita lui soţie. In egoismul şi cruzimea lor, ei nesocotesc nevoia sufletească a omului de a-şi făuri visuri romantice, de a cunoaşte afecţiunea şi înţelegerea adevărată, pentru că „seamănă cu specia aceaa de indivizi abili, nişte Tartuffi şi Falstaffi înnăscuţi... Pentru ei, în primul plan se află pururea şi întru toate preţioasa lor persoană, Molohul şi Baalul lor, magnificul lor eu/' Se ascunde aici o ramă sufletească a demnităţii ofensate de către susţinătorii ordinii existente, oare, sub frazele grandilocvente ale iubirii de aproapele, îşi camuflau odioasa ipocrizie. De aceea, personajul-copil este investit cu aureola de naivitate, eroism cavaleresc, trăsături ce-şi vor găsi încarnarea deplină în nemuritorul Don Quijote rus — „idiotul" Mîşkin.

654

Nuvela a circulat în România încă la sfîrşitul veacului trecut în două versiuni cu titluri diferite, ceea ce demonstrează tălmăcirea ei prin intermediul altor limbi. Versiunea din 1893 (Trad. de Dem. A. Ri-zeanu. *Amicul progresului român,* I, nr. 7—24 cu titlul *Inimă de copil,* reproduce întocmai denumirea franceză *Ame d'enfant* (Trad. Halperine-Kaminsky), apărută în ed. Flammarion, 1890. A doua versiune apare în culegerea *Trei nuvele postume,* traduse de I. Huxar (cu specificarea — ■din r.emţeşte) în *Biblioteca de popularizare pentru literatură, ştiinţă, artă,* nr. 22, Ciiaiova, 1896, cu titlul *Copilul erou.*

1. (p. 216) *„.„faimoasa brună slăvită de acel mare şi ilustru poet care jurase, în minunatele sale versuri, pe întreaga Castilie..."* — este vorba, probabil, de Cervantes.
2. (p. 228) *„...el era de mult cu ea exact în relaţiile care existau între Benedict şi Beatrice în Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare" — formulă deghizată pentru ia sugera pasiunea puternică care-i lega pe cei doi oroi shakespeareeni, în ciuda tuturor opre-Jiştilor şi a convenienţelor sociale.
3. (p. 238) *„Delorges! Togenburg!"* — Cavalerul Delorges din poezia lui Schiller *Mănuşa,* capabil de sacrificii în numele dragostei; la fel, cavalerul Togenburg — erou din balada cu acelaşi nume de Schiller.

VISUL UNCHIULUI

Cu această nuvelă, numele lui Dostoievski reapare cu drept de publicitate pe tărîmul literelor ruseşti, după ce timp de un deceniu fusese cu desăvîrşire trecut sub tăcere.

Publicată în numărul din martie al revistei *Russkoie slovo* pe 1859, nuvela nu a suscitat discuţii sau comentarii în presa vremii şi nici mai tîrziu, de-a lungul deceniilor ce au urmat, nu a atras atenţia binevoitoare a criticii, fiind receptată oa ceva „incidental" şi deci nesemnificativ în activitatea lui Dostoievski, calificată apoi ca operă „de circumstanţă", sorisă cu unicul scop de a restabili contactul cu mişcarea

655

literară de oare, prin forţa împrejurărilor, scriitorul fusese înstrăinat. Această prezumţie (menţinută, de altfel, pînă astăzi) se întemeiază pe unele aprecieri excesiv de aspre ale autorului însuşi, scutindu-i astfel pe exegenţi de necesitatea unei analize mai adîncite a operei, la obiect, şi lăsînd doar pe seama istoricilor literari sarcina de a-i stabili locul şi importanţa în tabloul de ansamblu al creaţiei dosto-ievskiene. Aşa s-a încetăţenit în aproape toate tratatele de istorie a literaturii ruse aceeaşi formulă stereotipă (preluată şi de cei mai mulţi cercetători străini), care s-a (perpetuat, oirculînd în secolele XIX şi XX, şi anume că *Visul unchiului* este o operă „slabă", „ratată", o „improvizaţie" compusă în grabă, scriitorul fiind „nevoit", după propria lui expresie, „s-o expedieze cu viteza cailor de poştă". Este notorie şi chiar proverbială intransigenţa lui Dostoievski faţă' de sine însuşi, faţă de orice filă pe care o scria (cu excepţia primului roman, *Oameni sărmani,* al cărui succes şi entuziasmul pe care l-a stîrnit întrecuse propriile aşteptări) şi, de obicei, după primele momente de încîntare, urma dezamăgirea, insatisfacţia, veşnica tortură de a nu fi putut atinge perfecţiunea rîvnită, acea nevoie de a-şi autocenzura fără nici o concesie propriile producţii — necesitatea organică a spiritului său cri-ticist. De ajuns să amintim asprimea cu care şi^a calificat majoritatea operelor. „Făcea parte din acele rare genii oare se înalţă de la *o* operă la alta într-un fel de. progresie continuă, pînă cînd moartea vine brusc pentru a le întrerupe", notează Andre Gide, relevîndu-i apoi exigenţa, niciodată satisfăcută, se pare, pînă la abordarea *Fraţilor Karamazov :* „Fără nici o îngăduinţă faţă de sine însuşi, mereu nesatisfăcut, exigent pînă la imposibil, şi totuşi pe deplin conştient de valoarea sa..." *(Dostoievski, Articles et causeries,* Librairie Pion, Paris, 1926, p. 61). Chiar şi în ultimul an al vieţii (la vîrsta de 59 ani), scria cu obişnuita-i sinceritate: „Constat adeseori cu amărăciune că n-am exprimat, literalmente, nici a douăzecea parte din ceea ce aş fi vrut şi poate chiar aş fi putut să exprim. Ceea ce mă salvează este speranţa mea permanentă- că odată şi odată Dumnezeu îmi va trimite atîta forţă şi inspiraţie, încît să mă pot exprima mai complet, într-un cuvînt, să pot expune tot oe este conţinut în inima şi în imaginaţia mea" *(Jurnalul unui scriitor,* în *Opere complete,* ed. A. F. Marks, S. Petersburg, 1895, voi. X, p. 419). Şi doar o singură frază îi scapă, atunci cînd, ancorat în tragedia Karamazovilor, găsise modalitatea de a se exprima deplin, descoperise *tema fundamentală,* pe măsura geniului său singular: „Rareori mi s-^a întîmplat să am de spus ceva mai nou, mai complet, mai original". De aici, din această

656

uriaşă, demiurgică sforţare de a spune ceva esenţial despre condiţia umană şi despre sensul etern al vieţii, derivă inflexibila lui exigenţă. Este acea trăsătură organică, izvorîtă din sentimentul unei imense responsabilităţi faţă de destinele artei, care pentru ed reprezenta nu numai raţiune» propriei sale existenţe, dar şi calea unei posibile regenerări a umanităţii, căreia arta avea să-i dezvăluie marile adevăruri despre natura umană, incognoscibile, după concepţia sa, prin raţiune şi speculaţii abstracte. In consecinţă, marile sale personaje, constituind un univers aproape halucinant prin reacţiile lor imprevizibile ce sparg normele consacrate ale psihologiei şi eticii tradiţionale, acţionează altfel decît gîndesc şi gîndesc altfel decît acţionează. Aproape întotdeauna sentimentele, pasiunile, împinse la limita extremă, se convertesc fără o motivare logică în contrariul lor : dragostea în ură, umilinţa în trufie nemăsurată, aspiraţia spre bine în făptuirea răului ş.a.m.d. (oricît ar părea de hazardată constatarea, dar pînă şi într-o operă ca *Visul unchiului,* avînd o structură voit umoristică, spre a deplasa gravitatea conflictelor, asemenea fenomen transpare, de pildă, în sfîrşitul dramatic al învăţătorului Vasea şi chiar în inconsecvenţele eroinei principale, Zina).

Cu atît mai firească şi justificată este atitudinea sceptică, negativă a scriitorului faţă de unele producţii ale sale, în care personalitatea lui de scriitor tragic prin definiţie, creator al unui nou tip de roman în literatura universală, al romanului-tragedie, este aproape neidentificabilă. S-ar părea că numai cu mare greutate se pot detecta trăsături şi indicii specifice talentului său în asemenea scrieri ca *Visul unchiului.* Şi totuşi, ele există, ce-i drept, într-o formulă artistică bizară, ce nu se asociază cu profilul marelui romancier, dar cu atît mai revelatoare pentru întregirea acestui profil. în faza proiectului, autorul se arată captivat de perspectiva unei asemenea formule noi: „M-am apucat în glumă să scriu o comedie, comunica el lui A. N. Maikov în scrisoarea din 18 ianuarie 1856, şi tot în glumă am inventat atîtea situaţii hazlii, atîtea personaje comice, iar personajul principal începuse să-mi placă atît de mult, încît pînă la urmă am renunţat la forma comediei, cu toate că îmi reuşea destul de bine. Propriu-zis, am făcut-o din plăcerea de a urmări cit mai mult păţaniile noului meu erou şi a mă amuza, rîzînd cu hohote pe seama lui" *(Scrisori,* I, pp. 166—167). Aproape toate scrisorile din primii ani petrecuţi în armată la Semipalatinsk conţin referiri la acelaşi „roman comic" ce se configurase dintr-o comedie începută cu puţin înainte, care „promite să fie o capodoperă... mai ceva decît *Oameni sărmani"* (idem, p. 171). Şi într-un alt loc : „Romanul de care sînt absorbit

acum îmi procură mari satisfacţii. Numai aşa pot *să-iAÎ* fac un nume şi să atrag atenţia asupra mea" (idem, p. 184). Curînd, o nouă explozie de entuziasm: „Nu mă preocupă nimic altceva (în domeniul literar) decît romanul meu, pentru care am o mare tragere de inimă" (idem, p. 222). In toamna aceluiaşi an (1856), comunica fratelui său Mihail : „Cîteva fragmente, episoade pe deplin finisate din acest amplu roman aş vrea să le public *acum,* cit mai curînd" (idem, II, pp. 570—-571). Este întru totul plauzibilă ipoteza lui P.N. Sakulin (ef. articolul *Cel de-al doilea început* în *Scrisori,* II, p. 534), anume că *Visul unchiului* ar fi un episod din „acest amplu roman", pe care Dostoievski nu l-a mai dus pînă la capăt, în ciuda faptului că-l absorbise un timp atît de îndelungat (1856—1858). Este discutabilă şi impune anumite rezerve afirmaţia aceluiaşi comentator care întrevede în această nuvelă „germenii romanului *Crimă si pedeapsă"* (idem, p. 545).

Cu totul altă stare de spirit vădeşte scrisoarea din 13 decembrie 1858 către fratele său Mihail, trimisă, deci, cu cîteva luni înainte de publicarea nuvelei : „Te anunţasem în octombrie că la 8 noiembrie urma să-ţi expediez negreşit nuvela mea. M-au împiedicat mai multe cauze. Şi o stare fizică proastă, şi depresiunea sufletească, şi abrutizarea provincială, dar mai ales faptul că m-am scîrbit de această nuvelă. Nu-mi place de loc, mă întristează gîndul că sînt constrîns să apar din nou în faţa publicului într-o lumină atît de nefavorabilă. Cu atît mai trist, cu cît sînt *nevoit* să apar în felul acesta (...). Aş fi vrut să las în urma mea măcar o singură operă ireproşabilă. Dar ce pot să fac ? Nu e chip să scrii ceea ce vrei, ci trebuie să scrii orice se nimereşte şi cum nici nu te-ai gîndi măcar, dacă n^ai avea nevoie presantă de bani. Pentru bani deci trebuie *să inventez special* nişte nuvele (subliniat de autor — *n.n.).* Şi dacă ai şti ce greu îmi vine ! Urîtă-i meseria scriitorului sărac. Nuvela mea s-a întins pe şase coli şi sper să ţi-o trimit curînd (idem, II, p. 5S5).

Numeroase momente din *Visul unchiului* şi chiar maniera în care este construită această nuvelă atestă înrudirea ei incontestabilă cu genul dramatic, ceea ce întăreşte presupunerea că intenţia iniţială din care a izvorît a fost aceea de a scrie o comedie, schema subiectului fiind păstrată în acest „episod" al romanului „comic" cu o intrigă antrenantă, cu dialoguri alerte şi situaţii vizibil şarjate. Ori de cîte ori se anunţă un tablou sau o scenă în care îşi fac apariţia personaje noi, apar un fel de „indicaţii regizorale". Dialogurile presărate cu expresii franţuzeşti şi pigmentate de „ticuri verbale" de o mare platitudine contribuie la o şi mai pregnantă individualizare a personajelor prin specificul limbajului. Vorbind despre concreţitatea uimitoare, aproape

palpabilă şi diferenţiată a personajelor dostoievsldene, Andre Gide stăruie asupra faptului că ele „nu sînt niciodată abstracte", chiar dacă sînt „supraîncărcate de idei". Observaţia pe care o face scriitorul francez, poate cel mai profund cunoscător al lui Dostoievski, în sensul afinităţilor spirituale şi totodată un mare admirator al său, deşi se referă la scrierile lui capitale, se aplică uimitor chiar şi unei opere socotită de autor ca lipsită de „substanţă" : „Oricît de reprezentative ar fi personajele lui Dostoievski, niciodată nu le vedem părăsind umanitatea concretă, ca să zicem aşa, pentru a deveni nişte simboluri. Nu sînt cîtuşi de puţin *tipuri* în sensul comediei noastre clasice ; ele rămîn nişte indivizi la fel de pregnanţi ca şi cele mai particulare personaje ale lui Dickens, desenaţi, pictaţi cu o rară vigoare..." (voi. citat, p. 73).

Nu întâmplător, în 1873, un student literat, pe nume M. P. Feo-dorov, îi ceruse lui Dostoievski consimţământul de a face o dramatizare după această nuvelă, spre a fi reprezentată pe scenă, soli-citîndu-i colaborarea în calitate de autor. A urmat refuzul categoric cu motivarea ce confirmă o dată în plus extraordinara francheţă a scriitorului, întotdeauna dispu? să scoată în relief defectele operelor sale : „Iată care este hotărîrea mea definitivă : nu mă pot decide şi nu sînt dispus să întreprind această prelucrare, care va necesita modificări. Au trecut 15 ani de cînd n-am mai luat în mînă nuvela mea *Visul unchiului.* Acum, după ce am recitit-o, o găsesc slabă. Am scris-o atunci, în Siberia, imediat după ocnă, exclusiv cu scopul de a-rni relua activitatea literară întreruptă şi mă temeam îngrozitor de amestecul cenzurii (fiind vorba de un fost deţinut politic). Iată de ce, fără să vreau, am scris o bucată făiă mare valoare, fadă prin conţinutul ei *de o blîndeţe angelică şi de o splendidă nevinovăţie (s.n.).* Un vodevil s-aar mai putea construi din ea, pentru o comedie însă este lipsită de substanţă pînă şi figura prinţului, singurul personaj mai consistent din întreaga nuvelă. In concluzie, procedaţi cum veţi crede de cuviinţă. Dacă vreţi, totuşi, s-o montaţi pe scenă, n-aveţi decît, în ce mă priveşte, eu mă spăl pe mîini... In legătură cu aceasta, am o singură doleanţă, pe care vă rog stăruitor să n-o încălcaţi : în nici un caz numele meu să nu figureze pe afiş..." *(Scrisori,* III, p. 86). G. Ciulkov, de pildă, consideră, pe bună dreptate, aceste autoaprecieri „mult prea severe şi exagerate" *(Cum lucra Dostoievski,* Moscova, 1939, p. 87). In schimb, numeroase glasuri califică *Visul unchiului* cu epitetul de operă „minoră", solidarizîndu-se cu aprecierile autorului, cu care „nu putem decît să ne declarăm de acord" (M. Gus, *Idei şi personaje în opera lui Dostoievski,* Moscova, 1962, p. 144), deoarece ele dovedesc „o

perfectă obiectivitate din partea scriitorului... nuvela fiind un fel de (probă de exerciţii ale unui talent ce-şi încerca forţele într-un domeniu pe care nu putea, desigur, să-l abordeze cu seriozitate" (V. I. Kir-potin, monografia cit., pp. 510—511). Fără a pune la îndoială buna-credinţă a scriitorului, cu atît mai mult cu cît nuvela cu pricina era în momentul acela cu totul eclipsată de strălucirea marilor romane ce i-au adus faima mondială, nu e greu să constatăm că *Visul unchiului,* cu tot caracterul său de şarjă, pe alocuri intenţionat melodramatizată, nu se încadrează în formula *„blîn-deţii angelice"* şi a *„splendidei nevinovăţii'.* Indiferent de comicul situaţiilor şi de rezolvarea lor printr-un deznodămînt mai mult sau mai puţin convenţional (L. P. Grossman îl denumeşte *„deznodământul ă* la *Revizorul"* —■ v. monografia cit., p. 203), nuvela propune o temă gravă, terna unei vînzări^cumpărări al cărei obiect este o tînără fată, . afacerea fiind pusă la cale de propria sa mamă, tiranica Măria Ale-xândrovna, care terorizează întreaga societate „mondenă" din orăşelul Mordasov prin pretinsa ei inteligenţă şi cultură, iar toţi o compară cu Napoleon, datorită vanităţii nemăsurate şi setei ei de putere. Ea îşi exercită autoritatea nelimitată în familie şi dirijează cu abilitate toate iţele încurcate ale bîrfelilor, calomniei şi intrigilor. Monstruozitatea acestei vînzări şi mîrşăvia mobilurilor sînt evidente (beneficiarul ales fiind prinţul K., un senil „pe jumătate mort, pe jumătate falsificat") şi doar tonul semiironic, semiglumeţ trădează intenţia autorului de a deplasa motivul dramatic grav pe un plan mai facil, de farsă „nevinovată". Era la mijloc teama de cenzură sau căutarea unei modalităţi de expresie noi, inedite, care, cu toate aparenţele pur exterioare, nu poate fi identificată cu maniera gogoliană, aşa cum s-a tra-diţionalizat în istoriografia literară teza parodierii lui Gogol, dezvoltată şi consacrată în lucrarea lui I. Tîneanov — *Dostoievski şi Gogol* (1921). Gît de largă circulaţie a căpătat această teză o dovedeşte faptul că ea şi-a găsit loc şi în *Dictionnaire des oeuvres* (Laffont-Bompiani, 1962, t. IV, <p. 440), deşi articolul *(Songe de l'oncle)* face o pertinentă apreciere a nuvelei ca „una din rarele tentative umoristice ale autorului. Dar umorul acesta nu reuşeşte niciodată să se elibereze complet de compasiunea pe care scriitorul o încearcă faţă de personajele sale. Dostoievski nu mai este aici autorul intim şi emoţionat din primele sale opere şi pare să nu fi găsit încă acea cale care îl va duce la crearea capodoperelor sale". Supralicitarea tezei lui Tîneanov se observă şi în monografia lui Kirpotin, oare ajunge la o concluzie aproape

absolutizantă, socotind că *„Visul unchiului* este construit în cea mai mare măsură din pastişarea vechilor modele literare, ale sale personale şi ale altora... Astfel, din vestigiile altor condeie (accentul se pune pe Gogol şi Puşkin — *n.n.)* şi ale propriei sale creaţii, Dostoievski şi-a clădit această operă care se susţine exclusiv pe forţa talentului său remarcabil" (pp. 511, 512). Or, daca este vorba de un „talent remarcabil", pastişurea într-o formă parodistică, chiar dacă am admite-o, nu poate fi pur şi simplu imitaţie. Atunci, oare sânt virtuţile acestei opere vădit depreciate ? Şi există asemenea virtuţi (chiar dacă au fost negate de autor) oare, -în perspectiva timpului, să-i confere originalitate ? Un fapt de loc neglijabil ne reţine atenţia. Cele două „producţii siberiene", aşa-nu-mitele opere „de tranziţie" *{Visul unchiului* şi *Stepancikovo şi locuitorii săi),* au intrat la începutul veacului nostru în repertoriul teatrelor din Rusia şi din Occident, alături de dramatizările făcute după *Primă şi pedeapsă, Idiotul* şi *Fraţii Karamazov* la care se adaugă cunoscuta dramatizare după romanul *Demonii,* realizată mai recent de Albert Camus, cu titlul *Les Possedes* (1947).

La fel ca şi romanul *Stepancikovo,* nuvela *Visul unchiului* prezintă interes nu numai prin noutatea peisajului uman (moravurile provinciale), dar aduce şi o notă aparte în comparaţie cu scrierile anterioare ale lui Dostoievski, datorită diversităţii tipologice, sau mai exact *caracterologice,* cu fecunde iradiaţii în operele de mai tîrziu. Fabulaţia nu se reduce la investigarea unui „caz" din care se configurează *destinul unui singur personaj* sau *al unui cuplu* (după principiul confesiunilor lirice), concentrînd ca într-un *simbol* o anume trăsătură umană sau socială, cum se întâmplă în literatura clasicistă (şi în această privinţă, sensul notaţiei fugare a lui Andre Gide, pe care am citat-o mai sus, este revelator) sau la scriitori roalişti-satirici precum Gogol şi Caragîale, cu certe ascendenţe, fie chiar şi temperamentale, în estetica riguros ordonată a clasicismului european — prezentă la Dostoievski, sub aspect tipologic, şi nu conceptual, în operele de debut: umilinţa şi resemnarea „omului mic", ambiţia nemăsurată sau orgoliul bolnăvicios al insului inadaptabil, înclinaţia spre visare în cele două ipostaze opuse — egoismul exagerat sau, dimpotrivă — abnegaţia totală a „inimilor pure".

Cu totul altă formulă este propusă în *Visul unchiului.* In primul rînd, aria personajelor este mult lărgită (o numeroasă adunare de oameni, o întreagă societate), gravitînd în jurul unor conflicte imprevizibile, ca şi pasiunile care determină mobilul acţiunii. Dragostea umi-

liiliiiiiiliiiiiliiiiiiiiiiiiiil

lului poet-visător romantic (Vasea), deşi împărtăşită de fiica doamnei Moskaleva (Zina) se transformă fără un motiv logic în ură cu tendinţe de răzbunare. In vădită contradicţie cu structura sa sufletească, tînărul îndrăgostit recurge la acte josnice (divulgarea unei scrisori compromiţătoare pentru tînăra fată şi punerea ei în circulaţie în acest scop), după care urmează calvarul mustrărilor de conştiinţă ce-l împing, cu un fel de sadică voluptate, la boală, apoi la moarte. Celălalt pretendent la mîna şi inima frumoasei Zina, Mozgliakov, văzîndu-se păcălit, după ce află de planurile ambiţioase ale Măriei Alexandrovna (scena ascultatului la uşă) devine cinic şi brutal, uitînd de „bunele maniere" şi aruncînd invective grosolane în obrazul „logodnicei" adorate. Aceasta din urmă află la rîndul ei pînă unde merge mîrşăvia energicei sale mame care o promite pretendentului dizgraţiat (Mozgliakov) după ce Zina va fi rămas tînără prinţesă-văduvă —• ceea ce se va în-tîmpla, desigur, foarte curînd, deoarece „sărmanul" prinţ nu mai are multe zile. Surpriza cea mare : ingenua şi neprihănita Zina, cu tot romantismul ei (scena despărţirii de Vasea pe patul morţii), pe care i-l reproşează mult prea lucida şi calculata ei mamă, acceptă „mîrşăvia", această „ticăloşie" (cum o califică chiar ea), dîndu-şi seama de avantajele unei asemenea partide strălucite pentru o fată „fără zestre". Intriga, din ce în ce mai complicată, mai încîlcită, pare a se apropia de sfîrşit. Intîmplările se desfăşoară ca pe scenă, în văzul spectatorilor, acţiunea avînd la bază o dinamică exterioară (întreruptă mereu de naraţiunea lentă, sfătos-ironică a cronicarului-povestitor), cu caracter spectaculos. In final, intervine deznodămîntul — aproape senzaţional. Tocmai cînd planul „măreţ şi curajos" al Măriei Alexandrovna trebuia să triumfe, izbucneşte *scandalul,* după care se produce *catastrofa* (moment de tensiune maximă), apoi lucrurile reintră în ordinea lor obişnuită, iar *happy-end-ul* din epilog nu face

decît să sublinieze această ordine imperturbabilă şi cît se poate de banală. Deznodămîntul „scandalos" are loc în casa „onorabilă" a Măriei Alexandrovna Moskaleva, unde se adunase toată „crema" societăţii din Mordasov, pentru a asista la logodna fiicei sale cu prinţul K. Dar spre stupefacţia tuturor, bătrînul prinţ, ajuns în mintea copiilor, anunţă că cererea în căsătorie (pusă la cale cu atîtea eforturi de către energica „mămăică") n-ă fost decît „un vis", că de fapt avusese în ajun un „vis în-cîn-tă-tor" (deşi „visul" i-a fost sugerat de Mozgliakov). Jubilarea vulgară a invidioaselor parvenite (cronicarul le numeşte eufemistic „gadţe"), care practicau cu pasiune bîrfeala şi intrigăria — singura lor hrană spiri-
662
huilă — este brusc întreruptă de confesiunea putetică-denunţâtoare a Zinei.
Caracterul voit *„inofensiv"* al operei „de o blîndeţe angelică şi... splendidă nevinovăţie" încearcă a fi salvat cu ajutorul unor clişee convenţionale în epilog. Undeva, într-un „foarte îndepărtat ţinut", cei doi protagonişti rămaşi în viaţă — Zina şi Mozgliakov (asemenea Ta-tianei şi lui Oneghin) se vor reîntîlni peste cîţiva ani în împrejurări similare la un bal, în salonul guvernatorului. Zina este acum „mîndra şi inaccesibila" consoartă a guvernatorului. Schemele se mimează cu o izbitoare exactitate, dar pe nişte planuri inversate. Mozgliakov, cu „înfăţişarea lui distrată şi posomorită totodată şi zîmbetul caustic, mefistofelic pe buze... se sprijini de o coloană (salonul parcă dinadins avea coloane — remarcă autorul — *n.n.)*... urmărind-o din priviri pe Zina". Paralelismul apare evident. Să fie oare o preluare a vechilor clişee, o pastişare, cum se afirmă în general ? Caracterul parodistic al episodului, oa şi al întregii naraţiuni, banalizarea intenţionată a momentului reîntâlnirii atît de solemn şi emoţionant la Puşkin (Zina nici măcar nu-l recunoaşte pe fantele petersburghez, fostul ei adorator), ne conving că sîntem în plină recrudescenţă a *genului burlesc.* Dorind să se întoarcă în literatură, după dramaticele încercări, cu un zîmbet *de voioşie,* Dostoievski a recurs, poate chiar fără voie, la această modalitate, pecetluind indirect amoralismul unei societăţi oare, istoriceşte, îşi trăia ultimele ei forme — *comedia ei.* Zîmbetul lui însă niciodată n-a fost senin, trădînd profunda suferinţă a scriitorului în faţa meschinăriei şi mcomprehensiunii oamenilor din jur.
Reminiscenţele tîrzii ale genului burlesc, cu larg răsunet în secolele XIV—XVII, nu puteau să-i fie străine lui Dostoievski, cu atît mai mult cu cît nici autorul eternului Don Quijote (opera preferată a Iui Dostoievski) n<i depreciat cîtuşi de puţin virtuţile acestui gen, cu nelipsitul arsenal de echivocuri, *situaţii groteşti şi qui-pro-quo-wci* în denunţarea parodistică a cavalerismului desuet. Puşkin l-a cultivat cu eleganţă *(Contele Nulin, Căsuţa din Kolomna,* momentele de parodiere burlescă a aventurilor amoroase în *Rusktn şi Ludmila,* fără a mai vorbi de unele episoade din *Evgheni Oneghin* despre care însuşi poetul spunea că este „o descriere burlescă ia moravurilor'"). La Gogol, în schimb, al cărui *Revizor* îl parodiază aici Dostoievski (prinţul K. ia fost şi el în relaţii de prietenie cu Beethoven, ou Byron, precum lăudărosul Hlestakov — cu Puşkin etc., seena prăbuşirii Măriei Alexandrovna este evident consonantă cu scena în care primarul urma să anunţe logodna fiicei sale cu aventurierul Hlestakov) aceeaşi consternare, dar fără monologul patetic, pen-
663
tftl că viciul, conformi normelor estetice ale clasicismului de care tiu £fa străin Gogol, trebuia să fie pedepsit, iar în societatea aceea virtuţile erau existente
O anume vulgaritate şi accente naturaliste în *Visul unchiului* (prinţul vorbeşte de hemoroizi, este un senil libidinos, prilejuind d-rului Cij o întreagă dizertaţie pe tema „maladiei senilităţii", magistral redată în figura prinţului K. şi dezvoltată apoi în personajul Sokolski, bătrînul obsedat erotic din *Adolescentul)* amintesc atmosfera încîlcită, cu patimi dezlănţuite, învălmăşite pînă la halucinaţie, din celebrele „Farse de carnaval" — gen consacrat de germanicul burlesc Fischard. Ascendenţa spaniolă pare a fi, însă, mai plauzibilă, moravurile oraşului Mordasov purtînd amprenta obscurantismului medieval, pe care, cu o sublimă naivitate, a încercat să le înfrunte eroul lui Cervantes. Nu fără tîlc revine mereu în gura Măriei Alexandrovna evocarea „Guadal-quivirului", a splendidei „Alhambra". Prinţul, pentru ea, este „bun ca pîinea caldă, de o cinste cavalerească... E un adevărat cavaler medieval", Zina de asemenea *„are ceva cavaleresc* într-însa". Sub masca sentimentelor nobile, a blîndeţii şi pioşeniei „creştineşti" (necesitatea căsătoriei Zinei cu prinţul îi este sugerată ca „o faptă înaltă, creştinească") apare acel monstruos simulacru care numai „inofensiv'" nu putea fi. Altfel, cum s-ar putea explica îngrijorarea şi neliniştea scriitorului care îl întreba în scrisori pe fratele său, dacă cenzura a intervenit în text sau a avut obiecţii (v. *Scrisori,* voi. II, pp. 506—507). Tonul polemic împotriva snobismului răzbate, oricît de disimulat ar fi. Bătrînul prinţ cochetează cu ideile noi (la fel, Mozgliakov şi Măria Alexandrovna). Ar vrea să plece chiar în străinătate ca să se adape de la sursă, „iubeşte mai mult arta decât natura", îl obligă pe vizitiu să-şi radă barba şi să-şi pună una falsă, vrea ca ţăranii lui să înveţe limba franceză. In schimb, tînărul învăţător Vasea e periculos (ironia are colţi !) pentru că-l propagă pe „nesuferitul, blestematul acela de Shakespeare" etc.
Ignoranţa insolentă, venalitatea, pîngărirea celor mai sacre sentimente umane şi-au găsit aici rechizitoriul, oare va atinge culmi inegalabile în contextul *Idiotului.* Poate tocmai de aceea, nuvela, puţin specifică talentului lui Dostoievski, insuficient înţeleasă de unii din cauza modalităţilor ei artistice socotite „facile" (Dobroliubov nici măcar n-o menţionează în studiul său), repudiată de alţii (H. Troyat, de pildă, o califică drept „o bufonerie greoaie, avînd ca temă centrală căsătoria forţată a unui bătrîn" — cf. monografia cit., p. 277), "nu s-a bucurat de o circulaţie largă. La noi, a fost printre puţinele opere ale scriitorului rus care n^au intrat în atenţia traducătorilor şi a editu-
664
riior. în schimb, a fost transpusa în limbile germană, engleză şi italiana încă la sfîrşitul veacului trecut. Cele mai bune traduceri se înregistrează în lb. franceză *(Le Reve de l'oncle,* trad. Halperine-Kaminsky, Pion, 1955 ; *Songe de l'oncle,* Gallimard, 1937).
1. *dp.* 249) *„Din cronica oraşului Mordasov"* —■ denumire fictivă, nu lipsită de tîlc, *Mordasov* provenind de la cuvîntul morda-mutră, în sens peiorativ.
2. (p. 250) *„...ea îl întrece pînă şi pe faimosul Pinetti"* — Pinetti, scamator italian, cu reputaţie mondială (a trăit în prima jumătate a sec. al XlX-lea).
3. (p. 250) *„Apărătorii vechii dinastii..."* — este vorba de legiti-mişti, adepţi ai dinastiei Bourbonilor, răsturnată de revoluţia franceză din 1789.
4. (p. 253) „Se *vorbeşte că o cere Mozgliakov"* — numele pretendentului la mîna Zinei derivă din cuvîntul *mozg* — creier. Corespondentul românesc ar fi *Căposul* aici, în sens ironic.

5. (p. 253) *„...după modelul scrisorilor ce se tipăreau cîndva în* SEVERNAIA PCELA *şi în alte publicaţii periodice în vremurile de aur de altădată..."* — în revista *Severnaia pcela,* cu profil conservator (v. mai amănunţit în notele finale la *Oameni sărmani,* figurînd cu diminutivul *Pciolka,* în voi. I din prezenta ediţie, p. 561), ca şi în alte reviste şi almanahuri ca: *Severnîie ţveti, Moskovski vestnik, Literatur-naia gazeta, Biblioteka dlia citenia* apăreau în deceniile trei şi patru articole polemice sau de critică literară sub formă da scrisori, gen publicistic cultivat în special de Nadejdin, Polevoi, Pogodin, Panaev, Pletnev. Dostoievski, prin intermediul cronicarului, vorbeşte cu ironie despre „vremurile de aur de altădată" (aluzie la domnia lui Nicolae I), care „slavă Domnului, nu se mai pot întoarce".
6. (p. 253) *„Povestirea mea cuprinde minunata istorie despre înălţarea, slava şi triumfala căderе a Măriei Alexandrovna..."* — aceste rînduri parafrazează titlul ironic al romanului lui Balzac *Istoria înălţării şi decăderii lui Cesar Sirotteau, proprietarul unui magazin de parfumerie* (1837).
7. (p. 260) *„Are Fet ceva în genul acesta, într-o elegie"* — Fet, Afanasi Afanasievici (1820—1892), remarcabil poet rus, cîntăreţ al emo-
665
fiilor intime. Dostoievski se referă aici la celebra lui elegie *Depărtări* (1843).
8. (p. 263) *„Dar toate astea se datorează faptului că prea ţi-ai îm-bîcsit capul, tot citindu-l pe Shakespeare al dumitale!"* — Numele lui Shakespeare revine de mai multe ori de^a lungul nuvelei într-un context asemănător. Este evident aici tonul polemic îndreptat împotriva curentului „antishakespearean" destul de puternic în vremea aceea în Rusia. Pe de o parte, marele dramaturg englez nu se bucura de favoarea cerberilor autocraţiei, piesele sale, în traduceri sau reprezentaţii teatrale, fiind grosolan amputate de cenzură, iar unele chiar interzise *(Iuliu Cezar, Henric al IV-lea);* pe de altă parte, era în dizgraţia unor cercuri de literaţi, tributari schellingianismului la modă, care îl considerau desuet, inactual. Alături de Puşkin, Bielinski şi Turgheniev, Dostoievski era un profund cunoscător şi mare admirator al creaţiei lui Shakespeare. încă în 1844, scria cu indignare fratelui său : „într-o scrisoare recentă, Karepin, aşa, din senin, mă sfătuia să-mi ponderez pasiunea pentru Shakespeare ! Pentru el, Shakespeare nu este decît un «balon de săpun». Sper că ai surprins şi tu latura comică a acestei învenінări împotriva lui Shakespeare" *(Scrisori,* I, pp. 73—74).
9. (p. 273) *„Am studiat şi filozofia în Germania, am urmat cursul complet, numai că am uitat totul cu desăvîrşire, chiar atunci, pe loc"* ■— nu este exclusă aici o aluzie răutăcioasă la adresa lui Turgheniev, care studiase filozofia în Germania. Dostoievski îi era ostil, mai ales după conflictul din 1847, reproşîndu-i „aristocratismul şi infatuarea".
10. (p. 281) *„mîzgălitor de versuri proaste pe care, din milă, i le tipăresc în Biblioteka dl ia cit e ni a* —■ revistă editată de industriaşul A. F. Smirdin, oare apărea la Petersburg (în anii 1838—■ 1865), fiind cea mai populară publicaţie, destinată mai ales provinciei. In paginile ei, alături de „reţete culinare" şi „tălmăcirea viselor", alături de rubrica „ştiri şi mode" îşi încercau condeiul literaţi obscuri.
11. (p. 281) *„Dar aşa ceva se potriveşte cu Florian şi cu păstoraşii lui!"* — Florian Jacques Pierre (1755—1799), scriitor francez de orientare sentimentalistă, autor al unor romane, comedii şi nuvele idilice — gen „pastorale".
12. (p. 309) *„Oare Măria nu s-a îndrăgostit de bătrînul Mazepa ?"* — personaje din poemul *Poltava* de Puşkin. Referirea este, cu certi-
666
tudine, literară, deoarece, după datele istorice, tînăra fiică a lui Ko-ciubei, care şi-a părăsit casa părintească pentru a pleca cu Mazepa, bătrînul şi ambiţiosul hatman al Ucrainei, se numea Matriona.
13. (p. 309) *Lauzun* — demnitar la curtea lui Ludovic al XlV-lea.
14. (p. 325) *„Scandalurile din înalta societate... trebuiau să fie totdeauna deosebite, grandioase"* — ideea aceasta, formulată pentru prima oară în *Visul unchiului,* constituie unul din motivele fundamentale care vor alimenta problematica marilor romane ale lui Dostoievski legate de tema dragostei, a căsătoriei, a familiei *(Umiliţi şi obidiţi, Idiotul, Demonii, Adolescentul, Fraţii Karamazov).*
15. (p. 325) *Memoires du Diable* — roman social de aventuri, avînd o tonalitate melodramatică, primul roman-foileton în literatura franceză, aparţinînd scriitorului Melchior Frederic Soulie (1800—1847), unul din reprezentanţii romantismului. A fost scris sub impresia directă a evenimentelor revoluţionare din iulie 1830, avînd o orientare net anti-regalistă. Abundă crime, incesturi, defăimări, intriga fiind extrem de complicată, cu situaţii de coşmar şi atmosferă tenebroasă. Accentul cade pe destinul femeii în societatea burgheză : o mamă îşi duce fiicele la pierzanie şi rămîne respectată în această societate lipsită de virtuţi. O prostituată ajunge doamnă în înalta societate, bucurîndu-se de prestigiu. O tînără fată (Nathalie Tirillon) se căsătoreşte cu un baron, în speranţa că în curînd îi va moşteni averea şi-şi otrăveşte soţul, devenind apoi un model de virtute etc. Soulie, şi mai cu seamă acest roman, a captivat atenţia lui Dostoievski încă din tinereţe.
16. (p. 353) *„...vreunul din şematonii de pe timpul regenţei"* — După moartea lui Ludovic al XlV-lea (1715), urmaşul la tron fiind minor, a fost ales ca regent ducele Philippe d'Orleans. Această perioadă a rămas cunoscută în istorie prin libertinajul extrem al moravurilor de la curte. *Şematon (chematon)* — cuvînt intrat în circulaţie atunci cu sensul de pişicher, om lipsit de principii morale.
17. (p. 353) *„Vreun Fairelacour"* — nume propriu compus, avînd un sens generic de simbol, de la expresia franceză *faire la cour* — a face curte»
18. (p. 372) *„...se aruncă în viitoarea vieţii mondene, pe Vasilievski ostrov şi în rada Galernaia"* — fraza are un substrat ironic, întrucît în vechiul Petersburg Vasilievski ostrov şi rada Galernaia erau cartiere locuite de mici funcţionari nevoiaşi.
667

STEPANCIKOVO ŞI LOCUITORII SAl

Publicat prima oară in *Otecestvennîie zapiski* (numerele din no-iembrie-decembrie) 1859, romanul a avut un destin ingrat şi inechitabil, cu totul disproporţionat faţă de valoarea lui intrinsecă. Fără a cunoaşte datele reale care au dus la această ciudată impermeabilitate a publicului şi a criticii din vremea sa, rămîne aproape de neînţeles anonimatul perpetuat de-a lungul multor decenii. Cu atît mai mult cu cît puţinii dostoievskologi ruşi şi străini, din cei care s-au referit fugar la această operă (inclusiv

primul biograf al scriitorului, Orest Miller) îi recunoşteau, ce-i drept în aprecieri generale şi cu totul sumare, calităţile, menţionînd, nu fără regret, că a fost subestimată şi pusă în umbră chiar de la apariţie.
Fenomenul îşi are, desigur, explicaţia în cazul altor ţări, în măsura în care accesibilitatea şi receptibilitatea erau inerent mai reduse faţă de o operă cu specific rusesc atît de pronunţat şi, implicit, cu un profil şi o problematică oarecum strict localizată (cel puţin în ceea ce priveşte cadrul exterior în care se mişcă oamenii şi acţiunea). O singură traducere se înregistrează la sfîrşitul veacului trecut — în limba germană (1890) ; prima versiune franceză apare abia în 1906, sub titlul *Carnet d'iin inconnu (StepanchikoDo),* Trad. Bienstock et Tor-*quet, Mercure,* reeditată în *Gallimard, 1937 (Stepanchikovo et ses hahitants);* în limbile engleză şi italiană — nici o ediţie separată ; de asemenea şi în ţara noastră, romanul *Stepancikoco şi locuitorii săi* se numără printre puţinele creaţii ale scriitorului rus care pînă în prezent nu a văzut lumina tiparului în haina limbii româneşti.
Nereceptarea, aproape ostentativă, a romanului în Rusia avea însă cauze mai complexe. Iniţial, scriitorul intenţiona să-şi publice noul roman în *Russki vestnik,* fapt despre care îl înştiinţa pe fratele său, Miliail, în scrisoarea din 31 mai 1858 : „Nu-mi amintesc dacă ţi-am mai scris că am intrat în tratative cu Katkov *(Russki vestnik),* propunîndu-i într-o scrisoare colaborarea mea la revistă, cu care prilej i-am promis încă pentru anul acesta un roman, cu condiţia să-mi avanseze imediat 500 de ruble în argint". Şi în continuare : „Acum lucrez de zor pentru *Russki vestnik* (va fi un roman mare)" *(Scrisori,* I, p. 236). Procesul de elaborare a romanului a durat peste trei ani, dar cu intermitenţe, scriitorul fiind nevoit să-l întrerupă la sfîrşitul anului 1858 pentru „a expedia cu viteza cailor de poştă" *Visul unchiului.* Se pare însă că ideea de a crea „un caracter nou" încolţise ou ani în urmă, în ocna
668
siberiana, după cum reiese din scrisoarea adresată curînd după eliberare prietenului său — poetul Apollon Maikov : „Am făurit acolo în minte un roman amplu şi fundamental ; personajul pe care l-am imaginat şi pe care se sprijină întregul roman mi-a răpit cîţiva ani pentru dezvoltarea lui" (idem, I, p. 166). în timp ce-şi scrie romanul, convins că va fi „infinit superior nuvelei *Visul unchiului,* se configurează tot mai limpede conflictul între două caractere umane opuse (Foma Fomici şi Rostanev) şi pe măsură ce tensiunea creşte, efortul creator devine tot mai anevoios, mai chinuitor : „Există aici două caractere substanţiale şi chiar noi, pînă acum neîntîlnite la nici un scriitor. Mă întreb : oare cînd am să ajung la capăt ? Mă torturează cumplit, ba chiar m-a stors de puteri. Sper să-l public în august sau septembrie în *Russki vestnik"* (idem, I, p. 143). Curînd însă îşi vede speranţele spulberate. După ce Nekrasov a refuzat, sub diferite pretexte, să-i publice romanul în *Sovremennik,* urmează, fără nici o explicaţie, şi refuzul lui Katkov. Şi abia un an mai tîrziu, Kraievski se arată mai înţelegător, acceptînd să-i insereze romanul în paginile revistei *Otecestvennîie zapiski.* Impasul era greu, mai ales în izolarea de la Semi-palatinsk. Dostoievski se simţea profund abătut şi chiar nedumerit de această opoziţie, despre oare îl ţinea la curent fratele său Mihail, sfă-tuindu-l : „Pentru anul care vine, trebuie să scrii neapărat ceva de efect... în primul rînd, e necesar să-i aminteşti publicului de tine cu ceva pasionant şi graţios totodată, şi asta cît mai repede cu putinţă". Cît de mult îl preocupa romanul şi cîte speranţe pusese în el, o dovedeşte scrisoarea din 9 mai 1859 — o adevărată confesiune de artist, un document de o obiectivitate perfect lucidă în aprecierea propriei sale creaţii şi totodată cheia care descifrează substanţa fundamentală a operei şi semnificaţiile ei insezisabile : „Romanul meu are, desigur, defecte imense şi, întîi de toate, este poate mult prea diluat. Dar ceea ce rămîne neîndoielnic pentru mine, ca o axiomă, e că are în acelaşi timp şi mari calităţi, precum şi faptul că este incontestabil cea mai bună operă a mea... începutul şi partea de la mijloc sînt şlefuite cu migală, în schimb, sfîrşitul e scris în grabă, cam neglijent. *Trebuie să spun că în romanul acesta mi-atn pus tot sufletul, tot sîngele, întreaga mea fiinţă (s.n.).* Nu vreau să spun că m-am exprimat în el în întregime ; ar fi absurd ! Mai am multe de spus. Pe lîngă aceasta, în roman nu e suficient de puternic elementul afectiv, emoţional (cu alte cuvinte, acel element pasional pe care îl găsim, de pildă, în *Un cuib de nobili);* în schimb, conţine două caractere tipice colosale *pe care le-am purtat m mine şi le-am notat* (subliniat în textul original
669
—■ *n.n.)* timp de cinci ani şi care acum sînt cristalizate ireproşabil (după părerea mea) — fiind nişte caractere întru totul ruseşti, pînă în prezent slab reprezentate în literatura rusă. Nu ştiu cum îl va aprecia Katkov, dar dacă publicul îl va primi cu răceală, mărturisesc, asta mă va duce la desperare ! In opera aceasta md-am investit cele mai bune speranţe şi, ceea ce este esenţial, speranţa de a-mi consolida prestigiul literar" (idem, I, p. 246).
Toate speranţele scriitorului s-au dovedit iluzorii. Din nou nu a fost acceptat, din nou nu a fost înţeles acest „discipol" al lui Gogol (cum le plăcea criticilor să-l numească) pentru că îndrăznea să-şi croiască drumul său propriu, pentru că se încumeta să polemizeze cu marele lui „model" chiar în această operă în care destinele lor se mai încrucişau o dată pe acelaşi tărîm spinos al satirei. Apariţia romanului *Stepancikovo şi locuitorii săi* a trecut aproape neobservată. In jurul lui se urzise parcă un complot al tăcerii (nici măcar un singur atac !). Apariţia romanului lui Dostoievski ia coincis cu momentul ascuţirii maxime a luptei duse în preajma reformei ţărăneşti din 1861, de care Dostoievski era total desprins. Nici una din taberele beligerante nu putea să găsească un răspuns în măsură să limpezească marile frămîntări şi controverse ale vremii în această operă, care, după toate aparenţele, se ocupa de un caz particular, ieşit din comun, un caz morbid. Dobroliubov, urmărind în amplul său studiu *Oameni năpăstuiţi* evoluţia scriitorului de la primul său roman epistolar şi pînă la *Umiliţi şi obidiţi,* făcea următoarea reflecţie, al cărei sens repro-bativ este destul de clar : „Să zicem, însă, că în viaţă există destul de multe anomalii. Iar d-l Dostoievski se bucura într-un fel de privilegiul zugrăvirii lor. De la Goliadkin şi pînă la Foma Fomici din *Satul Stepancikovo,* el a zugrăvit de-a lungul anilor numeroase fenomene bolnăvicioase şi anormale" *(Opere alese,* E.L.U., 1964, voi. II, p. 364). Nu putea să pară decît anacronică, cu totul atemporală, o asemenea operă în care, paralel cu dramele pei«onale ce se consumau într-un conac moşieresc, era evocat tabloul idilic al vieţii ţăranilor — „nişte copii buni şi naivi" — răsfăţaţi de generosul lor stăpîn (Rosta-nev), trăind în armonie şi îndestulare. Nici un fel de zguduiri sociale (nici un murmur măcar) nu se produc în acest colţ patriarhal, în timp ce statisticile înregistrează valul mereu cresoînd al răscoalelor ţărăneşti. Desigur, sensul profund al tiraniei, ca o calamitate umană şi socială, pe care autorul îl înoifra în figura personajului central Foma Fomici Opiskin, nu putea să aibă rezonanţe imediate în conştiinţa
670
cititorilor. In consecinţă, opera a rămas fără ecou. Filonul critic acuzator, ca atribut inalienabil al satirei, este, desigur, prezent

în acest roman. In ceea ce priveşte descendenţa gogoliană directă, atît de fervent şi aproape unanim invocată, ea este discutabilă. Intr-o scrisoare, Dostoievski atinge, deşi tangenţial, dar cu o preoiziune a dozării irefutabile, tocmai acest aspect privind *Stepancikovo şi locuitorii săi:* „Sînt convins că în romanul meu există destul de multe părţi slabe. Dar sînt la fel de convins — chiar dacă m-ai tăia ! — că el conţine şi lucruri admirabile, izvorîte din preaplinul sufletesc. Există, de asemenea, scene de un înalt comism, scene pe care lenar fi semnat, fără ezitare, însuşi Gogol" *(Scrisori,* I, p. 251). Această permanentă tendinţă de a se confrunta cu marele său înaintaş are un substrat adînc. Evident, printr-o anumită latură a operelor sale de tinereţe, Dostoievski descinde din universul spiritual gogolian, sau, poate mai exact, din potenţialul virtuţilor tehnice ale artei lui incisive. Orice identificare mecanică, însă, orice nivelare şi subordonare filiativă nu poate decît să dăuneze (cum se şi întîmplă !) unei nuanţate şi comprehensive diferenţieri a celor două individualităţi distincte. Precizări interesante, demne de luat în seamă sub acest aspeot, a făcut anticipativ, cu oa-racteristica-i sagacitate şi ascuţime V. G. Bielinski, chiar dacă diagnosticarea lui în ce priveşte *umorul* ca fiind trăsătura predominantă a talentului dostoievskian a fost infirmată ulterior de esenţa lui fundamental tragică. Apreciind într-o perspectivă largă debutul literar al lui Dostoievski, criticul scria : „De la prima vedere se poate constata că talentul d-lui Dostoievski nu este satiric şi nici descriptiv, ci în cel mai înalt grad creator, şi că trăsătura dominantă a talentului său este umorul... Nu avem intenţia să-l comparăm cu nimeni... Vom spune doar că este un talent neobişnuit şi original, care dintr-o dată, de la cea dintîi operă, s-a diferenţiat net din toată mulţimea scriitorilor noştri mai mult sau mai puţin tributari lui Gogol, sub aspectul orientării şi al temperamentului, deci şi al succeselor obţinute. In ceea ce priveşte raportul lui faţă de Gogol, nu putem, de bună seamă, califica drept imitator sau epigon un asemenea artist înzestrat cu un talent atît de viguros şi de sine stătător, dar nici nu putem ignora faptul că el datorează lud Gogol incontestabil mai mult decît Lermontov lui Puşkin. In multe aspecte particulare ale celor două romane ale d-lui Dostoievski *(Oameni sărmani şi Dublul)* este evidentă o puternică influenţă a lui Gogol, pînă şi în structura frazei; cu toate acestea, *există în talentul său atît de multă independenţă, încit această înnurirc, în prezent fură tăgadă, nu va fi, probabil, de lungă durată şi ea va dispărea împreună*

671

cu alte defecte ale lui personale (s.n. — T.G.), deşi, oricum, Gogol va rămîne pentru totdeauna, ca să zicem aşa, un părinte al său întru creaţie. Continuînd această figură retorică a comparaţiei, menţionăm oă ea nu conţine nici măcar cea mai mică aluzie care să insinueze vreun caracter imitativ... Oricât de mare şi bogată ar fi efervescenţa ulterioară a talentului d-lui Dostoievski, Gogol va rămîne pentru totdeauna un adevărat Columb al acelei sfere de creaţie, nemărginite şi inepuizabile, căreia trebuie să i se afilieze şi d-l Dostoievski. Deocamdată, este greu de definit cu exactitate în ce constă specificul, ca să zic aşa, fizionomia individuală a personalităţii acestui scriitor, dar faptul că le posedă este în afara oricărui dubiu. Judecind după *Oameni sărmani,* am fi înclinaţi să conchidem că elementul profund uman şi patetic, în îmbinare cu cel umoristic, constituie particularitatea definitorie a talentului său ; dar, după lectura *Dublului* am constatat că o asemenea concluzie ar fi mult prea hazardată. într-adevăr, numai cei orbi şi cei surzi moraliceşte n-ar fi în stare să vadă şi să audă în *Dublul* tonalitatea profund patetică şi un colorit profund tragic; în primul >rînd, însă, această tonalitate şi acest colorit s-au camuflat în *Dublul,* ca să zicem aşa, în spatele umorului, s-au mascat în el, aşa cum se întîmplă şi în *Însemnările unui nebun* de Gogol... In general vorbind, talentul d-lui Dostoievski, cu toată imensa lui dimensiune, este încă atît de tînăr, încît *nu poate deocamdată să se exteriorizeze şi să se exprime în toată plenitudinea. De altfel, e şi firesc : nu te poţi aştepta la prea multe din partea unui scriitor care se manifestă în întregime chiar de la prima sa operă" (s.n. — T.G.) (Dostoievski în critica rusă, Goslitizdat,* 1956, pp. 12—13). Pasajul de mai sus se înscrie printre acele judecăţi de valoare, care scrutează cu o extraordinară clarviziune perspectiva evoluţiei unui talent. La un examen mai minuţios, se poate constata fără greş că romanul *Stepancikovo şi locuitorii săi* este o operă polemică, profund tendenţioasă, care, sub aparenţa unui umor inofensiv, angajează în ' discuţie problemele la ordinea zilei privind nu atît situaţia socială a individului, raportul om-societate, cît mai ales condiţiia lui etică în realitatea concretă, într-o realitate, cc-i drept, circumscrisă la un cadru exterior limitat — poate mult prea limitat faţă de obiectivele propuse — de unde o anume disproporţie dintre conţinut şi formă, aceasta din urmă fiind un fel de îngrădire „procustiană", defavorabilă operei în ansamblu. Cu toate acestea, oirculă aici numeroase filoane subterane, legate de literatura vremii şi din etapa imediat anterioară, de orientări şi tendinţe wj fo critjea literară sj în creaţia scriitorilor

672

contemporani. Nu acesta, însă, pare a fi motivul pentru care noua producţie a fostului deţinut politic a fost primită cu răceală, dacă nu cu ostilitate. Şi nici o eventuală rezervă sau suspiciune faţă de un scriitor încă suspectat de cenzură şi autorităţi. Cauzele sînt mai adînci şi ele derivă din însăşi structura romanului, ţesut din aluzii vagi şi parodieri specific dostoievskiene, în care totul este doar sugerat, iar tezele propuse, ca şi personajele, devin de cele mai multe ori propriile lor antiteze (exemplul cel mai edificator îl constituie însuşi personajul central — sadicul tiran Fonia Fomici Opiskin). Lui Dostoievski i se reproşa atenuarea determinismului social, considerat aproape inexistent în *Stepancikovo şi locuitorii săi,* în măsura în care acţiunile şi manifestările celor două personaje opuse (Rostanev şi Foma Fomici), din care se constituie conflictul, nu au o făţişă motivare obiectivă. Unii cercetători ocolesc conţinutul problematic al romanului, ca şi structura lui compoziţională cu largă deschidere spre capodoperele de maturitate, fiind preocupaţi îndeosebi de *tehnica parodiei (oi.* I. Tînianov. *Dostoievski şi Gogol. Cu privire la teoria parodiei,* ed. *Opoiaz,* 1921). Or, înţelegerea adecvată a romanului, a cărui fabulaţie se sprijină pe această tehnică, implică examinarea tuturor componentelor, privind substanţa însăşi a operei. O componentă esenţială, şi totodată obiectivul principal al romanului — care îi asigură durabilitatea şi rezonanţa universală, unică în felul ei — este *psihologia imposturii şi a despotismului* cu toate consecinţele lor nocive, antisociale şi antiumane.

Reducînd subiectul şi intriga la elementele lor exterioare, obţinem o „naraţiune" care „...se compune dintr-o întreagă serie de portrete umoristice, schiţate cu o asemenea dezinvoltură, încît mica localitate Stapancikovo ne apare ca o casă de nebuni ai cărei pacienţi sînt studiaţi prin prisma unei psihologii infailibile şi minuţioase, capabile de a le lua în derîdere şi a le deplînge în acelaşi timp (cf. *Dictionnaire des oeuvres,* Laffont-Bompiani, Paris, 1962, t. IV, p. 476). Şi tot aici, în succinta prezentare, citim : „Toate personajele care figurează aici sînt anormale, iar autorul scoate în relief, cu vervă şi subtilitate, aspectele ridicole ale acestei anomalii, fără a neglija să releve din cînd în cînd acel fond de bunătate pe care el îl depistează în toţi oamenii" (ibidem).

într-adevăr, dacă privim lucrurile în secţiune orizontală, ne apare cu totul inadecvată şi logic inexplicabilă situaţia ce se creează la conacul generosului moşier, colonelul în retragere Rostanev. Un intrus, Foma Fomici Opiskin, tolerat din milă, ca fost măscărici al defunctului proprietar al moşiei, se transformă după moartea acestuia într-un „călău", oare tiranizează cu un sadism feroce pe cei din jur, erijîndu-se în *binefăcătorul* tuturor, inclusiv al adevăratului său binefăcător, Rostanev,
§73
omul blînd şi total lipsit de voinţă, care îi oferise ospitalitate. O galerie întreagă de oameni cu „inima slabă" se lasă dominaţi de acest veleitar cu orgoliul hipertrofiat (se crede poet, Scriitor nerecunoscut, erudit, simulînd că lucrează la un tratat pe o temă vagă, care îi va consacra numele şi va răsturna datele ştiinţei contemporane). Această subordonare, această capitulare faţă de voinţa despotică a unui impostor, a unei nulităţi, ia proporţii fantasmagorice, de neînchipuit, fapt pentru care romanul, cu toată fauna lui atît de bizară, nu a fost înţeles la vremea lui, iar Foma Opiskin socotit oa un tip şarjat : „...un om total lipsit de simţ practic, care urmăreşte în mod dezinteresat ceea ce îi este cu totul inutil... iar această tendinţă gratuită, neprofitabilă, ajunge la Foma o pură aberaţie, frizînd ridicolul, dacă de pe urma ei n-ar fi suferit alţi oameni" (N. K. Mihailovski, *Opere complete,* voi. V, pp. 20—23). într-adevăr, acela care toată viaţa a fost umil, făcînd pe bufonul, ajunge spaima locuitorilor de la Stepancikovo, devine „călău" prin circumstanţe. Pentru a se convinge de puterea sa nelimitată, îi torturează pe ceilalţi, aşadar, puterea lui nu c decît *rezultatul slăbiciunii altora.*

Ideea gravă, de esenţă tragică, îmbrăcînd în *Stepancikovo* forma umoristică, vecină cu şarja, va fi pusă la baza romanelor *Demonii* şi *Fraţii Karamazov,* ca teză fundamentală : „Există în om o tendinţă ancestrală, o necesitate de a avea un stăpîn, iar dacă nu-l are, şi-l va căuta negreşit" — formulă ce. justifică indirect rolul dominator, de stăpîn al celorlalţi, pe care şi-l arogă tenebrosul impostor şi terorist Piotr Verhovenski *(Demonii).* Aceeaşi pecetluire predestinată şi în monologul „Marelui Inchizitor" (din *Fraţii Karamazov)*: „Nu există în om o tortură mai cumplită decît aceea de a căuta pe cineva căruia să-i încredinţeze darul libertăţii cu care se naşte această nefericită fiinţă..."

Este limpede că pe Dostoievski nu-l preocupau în acest roman fenomenele la ordinea zilei, generate de sistemul iobăgist agonizant. Atenţia lui e captată aici de natura umană oa atare, pe care o consideră dintr-un punct de vedere sceptic, prin prisma a ceea ce numeşte el „filozofia mediului", descoperind, în opoziţie cu principiile „şcolii naturale", latura ei bestială ca un „impuls ancestral" imuabil. Prin nişte fire intime, abia sezisabile, Foma Opiskin se trage din fenomenul goliad-kinismului (ambiţiile nesatisfăcute ale lui Goliadkin se materializează în odiosul său „dublu" care conţine în germene complexitatea morbidă a „omului din subterană", acel „spirit subteran", al individului înveninat, care calcă în picioare tot ce este sfînt pentru om, sentimentele „cele mai nobile şi mai înalte", arogîndu-şi dreptul de a fi „călăul" altora şi încercînd o voluptate sadică în a pricinii} neferjeirea şi prăbuşirea morală
674
ît eelor din jur. De aici riu putem deduce că figura lui Foma Opiskin nu e deoît un simplu *rudiment* din care se vor diversifica atîtea personaje dostoievskiene cu „psihologia subterană", aşa cum sugerează H. Troyat, calificîndu-l drept „profitor cinic şi neruşinat, simplu impostor al liberei cugetări, un demon făţarnic, prefigurind pe demonii din marea epocă" de efervescenţă a geniului dostoievskian (monografia oit., p. 278). Foma Fomici se profilează, de fapt, ca o personalitate pe deplin întregită, o figură de sine stătătoare, colosală prin monstruozitatea ei, caire nu numai că-l egalează pe Iuduşka Golovliov — sinteză a ipocriziei şi a bigotismului — dar, în multe privinţe, depăşeşte egoismul primitiv şi fantasmagoriile personajului şcedrinian. El se refuză oricăror clasificări limitative, oricăror clişee, deşi îndeobşte i se atribuie calificativul de „Tartuffe rus". Faţă de prototipul său molieresc (cu ingerinţa unor trăsături de stare socială care alimentează parvenitismul domnului Jourdain din *Burghezul gentilom),* Foma Opiskin este învestit cu atribute noi şi mai complexe ale ipocriziei, inexistente în caracterul liniar al fostului ocnaş, travestit în haina moralizatoare de „sfînt" din piesa lui Moliere. Cinicul şi egoistul ipocrit pe care l-a creat Dostoievski în figura lui Foma nu se mulţumeşte să-şi etaleze falsele virtuţi cu un aer de superioritate nimicitoare, dispreţuind pe toţi cei de la conac, inclusiv slugile şi ţăranii. El acţionează de multe ori împotriva propriilor sale interese, sadismul său neavînd un substrat propriu-zis utilitar („este. în felul lui, un poet", îl caracterizează calculatul Mizincikov). Refuză cu indignare o considerabilă sumă de bani pe care Rostanev i-o oferă, împreună ou o moşioară, spre a-l înlătura din Stepancikovo. Pentru Foma, însă, mai important este să rămînă în postura de „apostol" şi „propovăduitor", să-şi asigure un cîmp de desfăşurare pentru a-şi putea exercita nestingherit despotismul. Căci celebra formulă cu care „cronicarul" oraşului Mordasov din *Visul unchiului* o stigmatizează pe „măreaţa" intrigantă Măria Alexandrovna Moskaleva : *„Tirania este o deprindere care se transformă într-o necesitate"* i se poate aplica lui Opiskin parafrazată în termeni inversaţi: *„Tirania este pentru el o necesitate, care se transformă în deprindere".* Şi mai concludentă pentru esenţa acestui personaj ar fi formula aforistică pe care Dostoievski o strecoară în romanul său *Jucătorul,* definindu-şi unghiul de vedere sceptic asupra naturii umane, în bună măsură inoculat de trista experienţă a ocnei ; „In fiecare om zace un călău... Omul este un despot din fire, de aceea se complace în a chinui pe alţii."

In legătură cu *Stepancikovo,* Dostoievski anunţa într-o scrisoare că intenţionează «ă scrie un roman cu *„idee".* Şi chiar dacă aceasta ar fi ideea fundamentală pe care o promovează, coordonatele operei — in-
43*
675

clusiv personajul central şi problematica ei — sînt considerabil lărgite (aşa cum se întîmplă ou toate marile sale romane), dat

fiind structura ei *polifonică.* Se poate spune că este primul *roman polifonic* în literatura lui Dostoievski, atît de vădită fiind multitudinea „vocilor" ce se interferează şi se învălmăşesc, aproape haotic, pe plan exterior şi interior, îmbogăţind forul lăuntric al personajelor-cheie. Aceasta se referă îndeosebi la Foma Opiskin şi ia opusul său, Egor Ilici Rostanev. Despre cel dinţii s-a afirmat că ar fi un *dublu* (o personalitate dedublată) : „Contradicţia dintre orgoliu şi autoumilire în caracterul lui Opiskin se desăvîrşeşte, cristalizîndu-se într-o contradicţie mai profundă a sadismului îmbinat ou suferinţa. Călău şi martir în acelaşi timp — iată noul tip al dublului pe care ni-l oferă Dostoievski..." (V. F. Pereverzev, *Creaţia lui Dostoievski, Gosizdat,* Moscova, 1922, p. 77).

De fapt, în roman se sugerează, punctat în diferite momente, că în înclinaţiile tiranice ale acestui personaj se cuvine a fi desluşit un raport de cauzalitate obiectivă, ele fiind produsul legitim al unei compensaţii pentru suferinţele şi înjosirile îndurate. Fostul bufon (frate bun cu Polzunkov), angajat în calitate de lector-guvernor pe lîngă un moşier capricios şi voluntar (generalul Krahotkin) şi expus umilinţelor la cheremul acestuia, se transformă, la rindul său, în stapînul tiranic al întregului conac, atunci cînd capătă „puterea" nelimitată, obligîndu-i pe toţi, începînd cu bătrîna generăleasă; „să facă pe bufonii" şi să se prosterneze în faţa voinţei lui, să-i îndeplinească pînă şi cele mai absurde capricii.

Cu toate acestea, unii cercetători, în speţă Orest Miller, sînt înclinaţi a crede că „metamorfoza" s-a produs în sens pozitiv, şi că acest personaj dostoievskian s-a transformat cu adevărat într-un „om mare" (aşa cum pretinde), neînţeles în măreţia lui de cei din jur, deci victimă a ingratitudinii şi mediocrităţii (cf. *Scriitori ruşi după Gogol,* voi. I, ed. a 6-a, 1913, p. 130).

De fapt, Opiskin nu încetase a fi *un bufon,* de data aceasta însă sinistru şi diabolic. Există, aşadar, o anume duplicitate în comportarea şi în caracterul Său, care pare a îndreptăţi teza lui Pereverzev, dacă ciudata, paradoxala îmbinare dintre *tiranie* şi *umilinţă* n-ar fi în cazul de faţă un apanaj sau, mai bine zis, o tactică abilă a *ipocriziei.* Şi chiar dacă ne aflăm în domeniul unor resorturi subconştiente, al unor impulsuri primitive, instinctuale, raportul de la cauză la efect rămîne acelaşi: Foma Fomici Opiskin *se hsă umilit,* ba chiar provoacă şi se complace în această ipostază numai şi numai *pentru a putea umili.* Motivul *auto-umilinţci,* al autoflagelării cu reversul lui — *umilirea altora,*.străbate de la un capăt la celălalt această operă. Toţi sînt victimele lui Foma, toţi

676

se umilesc şi sînt umiliţi : ţăranii iobagi, bătrînul servitoi Gavrila (cîinele credincios al stăpînilor şi totuşi singurul om cu demnitate, care îl înfruntă pe Foma Opiskin), nefericita guvernantă Nastenka, tînărul iobag Falalei, întreaga mulţime pestriţă de rubedenii sărace şi de oaspeţi, măscăriciul de nevoie Ejevikin, bătrîna şi capricioasa generăleasă, mama lui Rostanev, şi, în primul rînd, acest „candid rus" incurabil, gata să-şi sacrifice propria „fericire" pentru a fi pe placul tiranului intrus. Un spectacol al degradării umane, ilustrînd parcă acea dependenţă inevitabilă de subordonare — morală, socială, biologică — acţionînd infailibil în relaţiile dintre oameni, relaţii constituite pe temelii inechitabile. Cu toată gravitatea se pune problema fericirii individuale în condiţiile unei armonii colective, una din problemele esenţiale pe care le-a abordat Dostoievski. Rezolvarea ei formală, convenţională, datorată „generozităţii" lui Foma Fomici, aruncă o umbră de tristeţe, cu tot finalul senin şi entuziast, triumfător, în ultimă analiză, al romanului. Gravitatea motivului fundamental este atenuată de situaţii groteşti, de tonul „preţios" şi melodramatic al protagonistului, de abundenţa echivocurilor, a imprecaţiilor, a scenelor hilare, din care nu lipseşte un substrat tragicomic, amintind, poate mai puţin decît în *Visul unchiului,* ecoul *farselor carnavaleşti,* reminiscenţele *genului burlesc.* Tragicomică este însăşi figura „măreţului"' şi făţarnicului *intrigant* Foma Fomici Opiskin, rivalizmd sub acest aspect al intrigii insidioase, defăimătoare, abil ţesute, cu shakes-peareanul Iago. Căci în acel veac modern al „automatizării" capitaliste, cînd procesul înstrăinării şi alienării omului devine o maladie istoriceşte determinată, „spiritul subteran" pune în mişcare monstruoasa psihologie a lui Foma Opiskin, care va (atinge apogeul totalei decrepitudini în *fenomenul Smerdiakov,* afundat în mocirla urii ancestrale şi a criminalităţii abominabile. Toate acţiunile acestui bizar personaj dostoievskian, întreaga lui comportare : tirania deşănţată, alături de predica smereniei, povăţuirea în stil didactico-moralizator a ţăranilor (Foma îi sileşte să înveţe limba franceză, să-şi radă bărbile şi mustăţile, le împuie capul cu noţiuni foarte elementare şi aproximative de astronomie, de economie politică, vorbindu-le, fără a se face înţeles, despre diviziunea muncii, despre forţele de producţie, ba chiar le dă sfaturi „în diferite treburi gospodăreşti, deşi nu ştia să deosebească griul de ovăz") — toate acestea n-ar fi decît elemente ale unui comism de suprafaţă, facil, dacă n-ar circula ideea subterană a fericirii. Căoi veleitatea cea mai mare a nesăţiosului Opiskin este aceea de a hotărî *fericirea* sau *nefericirea* oamenilor. Intriga pe oare o urzeşte împotriva lui Rostanev şi a Nastiei, legaţi prin sentimentul unei sincere afecţiuni, se va întoarce împotriva lui însuşi. Scenele *mari, puternice,* specific dostQievskiene, construite

677

după principiul *conclavului,* excelează printr-un dinamism haotic, prin-tr-o febrilitate anxioasă care domină într-un *crescendo* gradat pînă la *Epilog* întreaga această pestriţă adunare (capitolele : *La ceai, Catastrofa, Onomastica lui Iliuşa, Izgonirea, Foma Fomici făureşte fericirea tuturor).* Cea mai puternică prin dramatismul ei este scena izgonirii lui Foma. Cu violenţa şi brutalitatea, proprii în anumite momente de maximă încordare numai oamenilor timizi, Rostanev îl aruncă pe „venerabilul", „adoratul" său proteguitor peste cele şapte pietre de treapta, în curtea conacului. S-^ar părea că, după o asemenea scenă, totul este ireparabil, împreună cu mistificatorul Foma, trebuie să se prăbuşească şi mitul lui. Coarda fusese prea mult întinsă. Jignirea, defăimarea sărmanei Nas-tenka, „cea mai destrăbălată făptură" cum o numeşte Foma (de fapt, întruchipare a purităţii), a avut un efect cu totul neaşteptat asupra timidului Rostanev. Intervine imprevizibilul. Planul urzit diabolic de a-l căsători cu isterica, dar bogata Tatiana Ivanovna a căzut. Dar nu a căzut definitiv, deşi defăimătorul a fost demistificat. Dimpotrivă, mistificarea reîncepe. întors din drum pe o ploaie torenţială, Foma va fi din nou cocoţat pe piedestalul său de „binefăcător", printr-o manevră iscusită hotărînd, tocmai el, fericirea celor doi îndrăgostiţi, a căror unire „o binecuvântează". Din nou, valorile sînt răsturnate. Exact în stilul clasicelor *moralites* medievale sau la modul *sacramentaliilor* barocului, totul reintră în ordinea „normală" a lucrurilor. Fascinaţia pe care o exercită acest monstruos delator va fi restabilită, dar cu inerentele breşe. De cele mai multe ori, comentatorii au ocolit acest exemplar uman, a cărui unicitate în literatura universală este incontestabilă. Mai abominabil decît Tartuffe, decît Iago sau Iuduşka Golovliov, c» orice fenomen morbid, deformat, el ridică probleme dificile, implicând elucidarea comportării inexplicabile pînă la absurd a **celor** din jur. Este interesant în această privinţă punctul de vedere al unui cercetător, medic de profesie, I. D. Slucevski, care la sfîrşitul veacului trecut dedicase un studiu acestui fenomen considerîndu-l sub aspectul sugestiei, al autosugestiei şi hipnozei. Supunînd unei analize

minuţioase manifestările şi mişcările sufleteşti ale personajelor din *Stepancikovo,* el ajunge la concluzia că toţi se aflau într-o stare de catalepsie (literar vorbind, erau „vrăjiţi", fascinaţi). Slucevski emite o judecată de valoare demnă de reţinut. După părerea lui, marele scriitor şi-a cucerit pe bună dreptate „o poziţie înaltă în literatură, atît în patria sa cît şi dincolo de graniţele ei datorită faptului că a detectat datele esenţiale pentru caracterizarea fenomenelor sugestiei... şi, cu mult înainte de constituirea şcolii ştiinţifice existente azi în acest domeniu, a surprins şi a înfăţişat asemenea procese, care, fiind fapte de factură psihologică, ţin de do-

678

tneniul inconştientului şi nu pot li explicate exclusiv prin motivarea acţiunilor". Referindu-se apoi la opere precum : *Gazda, Stepancikovo, Idiotul, Crimă si pedeapsă, Fraţii Karamazov,* psihiatrul rus conchide : „El ne-a făcut să cunoaştem o asemenea putere de dominare a omului asupra altui om, cum celor liipsiţi de spiritul de observaţie şi de pătrundere cu care a fost înzestrat Dostoievski ar fi (putut să le pară pînă în prezent cu totul imposibilă şi nefirească, deoarece abia acum experienţele în domeniul sugestiei şi al hipnozei dovedesc ştiinţific exactitatea fenomenelor descrise" (ef. *Culegerea de studii istorico-literare despre Dostoievski* alcătuită de V. Pokrovski, partea a **Il^a,** Moscova, 1912, pp. 19, 30).

Numeroşi cercetători au căutat să detecteze prototipul personajului Foma Opiskin. I. Tînianov, de pildă, îl identifică cu Gogol, afirmînd că pentru crearea acestei figuri, Dostoievski nu a avut oa punct de plecare numai *Pagini alese din corespondenţa cu prietenii,* ci chiar „personalitatea lui Gogol... cu toate detaliile mărunte" ale vieţii şi comportării sale (I. Tînianov, *op. cit.,* pp. 27—28). Un asemenea punct de vedere nu poate fi însă împărtăşit fără anumite corective. L. P. Grossman, invocînd argumentul, pe deplin întemeiat, al admiraţiei lui Dostoievski faţă de artistul Gogol, adoptă în schimb versiunea evident eronată a cercetătorului francez A. Lewinsohn, care întrevede în Opiskin „o caricatură monstruoasă" a lui V. G. Bielinski (versiune care continuă să circule în numeroase studii ale unor comentatori francezi). „Autorul nu-şi sprijină afirmaţia pe nici un fel de argumente, scrie Leonid Grossman, dar trebuie să recunoaştem că, în pofida caracterului ei paradoxal, această asociere ar putea fi destul de temeinic fundamentată" (F. M. Dostoievski, *Stepancikovo şi locuitorii săi,* Moscova, 1935, Comentarii, p. 221).

Este în afara oricărui dubiu că o bună parte din peroraţiile lui Foma Fomici parafrazează diferitele teze expuse de Gogol în *Pagini alese din corespondenţa cu prietenii,* din *Testamentul* cu care se deschid aceste pagini, precum şi din cîteva articole ca *Moşierul rus, Subiecte pentru un poet liric* şi *Despre teatru* (a se vedea mai detailat notele respective din aparatul critic de la finele prezentului volum, pp. 682, 685—686). însuşi Kraievski, editorul revistei în care <a fost publicat romanul, mărturisea că „unele pasaje sînt admirabile. Foma îi place imens. El îi aminteşte de N-. V. Gogol în perioada tristă a vieţii sale" (apud L. P. Grossman, *Viaţa şi operele lui Dostoievski. Academia,* 1935, p. 96). Argumentul cel mai cuncludent îl găsim în ciorna notiţelor-manuscripte ale lui Dostoievski, de la începutul deceniului al 8-lea, unde scriitorul sugera legătura directă a lui Gogol (din ultima etapă a prăbuşirii sale morale, oînd, pradă misticismului, şi-a arogat rolul de propovăduitor,

679

reilegîndu-şi în mod public capodopere ca *Revizorul* şi *Suflete moarie),* cu psihologia „spiritului subteran"', atît de caracteristică lui Opiskin. Aluziile foarte transparente în romanul *Stepancikovo* culminează cu exclamaţia patetică a lui Foma : *„O, să nu-mi înălţaţi monumente !... n-am nevoie de monumente! In inimile voastre să-mi făuriţi un monument..."* Este o parodie a celebrului pasaj din *Pagini alese... :* „Cu limbă de moarte rog să nu mi se ridice monumente... Iar cei apropiaţi, care m-au preţuit cu adevărat, îmi vor înălţa un altfel de monument — un monument în inimile lor..." (N. V. Gogol. *Opere complete,* Ed. Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., 1952, voi. VIII, p. 219). Este limpede că atacul lui Dostoievski se îndreaptă împotriva unui Gogol din perioada crepusculară a vieţii sale, şi nu împotriva marelui artist Gogol, rechizitoriul fiind rostit de pe poziţiile şi în spiritul cunoscutelor acuzaţii formulate de Bielinski în a sa *Scrisoare către Gogol.* De altfel, şi limbajul „simpaticului" Bahceev, adversar al lui Foma Opiskin, este presărat cu expresii foarte „gogoliene".

Polifonismul acestui roman „de tranziţie", cu incalculabile anticipaţii şi prefigurări în literatura marilor sinteze dostoievskiene, nu trebuie ignorat şi nici subestimat. Nu se poate vorbi de o „involuţie" a talentului lui Dostoievski, oare, după credinţa unora, ar fi început după *Oameni sărmani* şi puia la perioada postsiberiană, ci de acele infinite valenţe proteice ale geniului său; manifeste şi în *Gazda,* şi în *Domnul Proharcin,* şi în *Nopţi albe* şi în *Netoşka Nezvanova,* dar mai ales în *Dublul* şi în *Stepancikovo şi locuitorii săi.* De altfel, nici una din operele lui Dostoievski pînă la sfârşitul vieţii sale nu a trecut fără a stîrni polemici şi discuţii violente — dovadă că n-au fost receptate de contemporani în adevărata lor semnificaţie, ceea ce a dus la interpretările cele mai controversate, uneori chiar arbitrare, prin prisma diverselor orientări ale vremii. Cu atît mai ingrat a fost destinul operelor care au precedat zguduitoarele *Amintiri din Casa morţilor,* pe care Turgheniev le-a asemuit cu „lugubrele cercuri ale infernului dantesc". Şi aşa precum Dante, prin a sa *Dioina Comedie,* sau Miguel Cervantes, prin eternul *Don Quijote,* şi^au condamnat ei înşişi tot restul operei lor, la fel şi genialul creator al romanelor *Crimă şi pedeapsă, Idiotul* şi *Fraţii Karamazov* şi-a condamnat indirect la o existenţă obscură numeroase opere, care nu atingeau imensele altitudini ale maturităţii artistice împlinite.

Relativitatea este evidentă şi ea se aplică, *mutatis mutandis,* tuturor scrierilor lui Dostoievski care nu pot rivaliza cu romanele sale de mare rezonanţă mondială, sugerîndu-ne, pentru a folosi o expresie metaforică, adevărul după care „Gulliver este uriaş în ţara piticilor

680

si pitic în ţara uriaşilor". îdeile şi sentimentele pe care aceste Opere le conţin în subtext, de multe ori într-un stadiu larvar, vor fi mereu revitalizate şi fecundate în etapa creaţiei lui fundamentale. Tocmai de aceea, ele solicită o sondare oît mai profundă, oa treaptă necesară pentru înţelegerea adecvată a întregii moşteniri dostoievskiene, atît de polimorfe şi polivalente în semnificaţiile ei.

1. (p. 378) *Foma Fomici Opiskin* — numele şi prenumele personajului central (inclusiv cel patronimic) nu sînt lipsite de tîlc, impli-cînd un semantism în care se poate descifra intenţia satirică a autorului de a reda esenţa unui individ sceptic şi negativist din vanitate, a unui megaloman care nu recunoaşte opinia nimănui, contestă orice adevăr şi pune la îndoială bunăvoinţa celor din jur (Foma Fomici — în accepţia de „Foma necredinciosul"). Numele de familie *Opiskin* derivă de la substantivul *opiska* — greşeală făcută din fuga condeiului, greşeală de tipar ; în sens figurat: „stîrpitură" sau „nulitate".

2. (p. 379) „...o *influenţă ciudată, în parte asemănătoare cu aceea a tot felul de Ivani Iakovlevici"* — este vorba de o

persoană reală, Ivan Iakovlevici Koreişa (1780—1861), oare şi-a cîştigat faima de pre-zicător-clarvăzător nu numai la Moscova, dar şi în cele mai îndepărtate colţuri ale Rusiei, fiind socotit „omul lui Dumnezeu", „blajinul", de fapt — vnn sărac cu duhul".

3. (p. 384) *„...ca Eliberarea Moscovei, Hatmanul Vijelie, Fiii dragostei* sau *Ruşii în anul 1104* etc., etc., *romane care furnizaseră o hrană copioasă spiritului zeflemist al baronului Brambeus"* — aluzie răutăcioasă la afluxul unor producţii minore, cu teme pseudoistorice, care se confecţionau de diferiţi literaţi obscuri, lipsiţi de talent, de teapa pretinsului scriitor Foma Fomici Opiskin. Cu privire la romanul *Hatmanul Vijelie,* de pildă, Bielinski scria : „Cartea aceasta face parte din-tr-o anumită categorie de opere, a căror idee se zămislea într-un mediu de bîlei *(Opere complete.* Ed. Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., 1953, I, p. 319). Despre *baronul Brambeus* (pseudonimul literatului Senkovski), a se vedea mai amănunţit în notele explicative la *Oameni sărmani,* îri voi. I al prezentei ediţii, p. 558.

4. (p. 388) *„Trebuie să fii mult mai delicat cu omul căruia îi faci un- bine..."* — Aceste cuvinte pe oare le rosteşte Rostanev, rele-vîhd delicateţea şi susceptibilitatea lui excesivă, sînt reproduse aproape textual dintr-o scrisoare a lui Dostoievski către redactorul revistei *Ote-*

681

cestvennîie zapiski, A. Kraievski — un om calculat, oare nu se purta cu prea multe menajamente faţă de scriitorii cărora le acorda avansuri *(Scrisori,* I, p. 157). Reproducerea lor sugerează o anumită înrudire spirituală între autor şi eroul său.

5. (p. 389) *„...unchiul meu, la porunca lui Voma, a trebuit să-şi radă superbii favoriţi castanii"* — aluzie la ordinul lui Nicolae I prin care se interzicea portul favoriţilor" ca fiind o modă importată din Franţa, vădind lipsă de patriotism şi ploconire în faţa Apusului. încă în 1846, Dostoievski intenţiona să abordeze această temă într-o nuvelă rămasă în proiect, cu titlul *Favoriţii raşi.*

6. (p. 389) *„...Puşkin povesteşte despre un tată, care ti bagă în cap băieţaşului său de patru anişori că el, tăticul, lui, este atît de viteaz şi neînfricat, Incit îl îndrăgise însuşi ţarul..."* — este vorba de unul din pamfletele lui Puşkin, scrise sub formă de parabole, în care poetul înfiera servilismul şi falsul patriotism, cu efecte dezastruoase asupra educaţiei *(Cum îşi povăţuia un tată odrasla* — A. S. Puşkin, *Opere complete,* Ed. Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., voi. VII).

7. (p. 390) *„De altfel, acesta era tonul cu care Voma Vornici iobişnuia să vorbească cu mujicul rus ager la minte"* ■— felul în care

Foma Opiskin vorbea cu ţăranii parodiază un pasaj din *Pagini alese din corespondenţa cu prietenii* de Gogol, în care scriitorul, si-tuîndu-se în ultimii ani ai vieţii pe poziţii conservatoare, de apărare a formelor patriarhale-iobăgiste ale vieţii, îndemna pe moşieri să vorbească cu ţăranii în felul următor : „Ei, tu, rît nespălat ce eşti! Te^ai afundat în murdărie de nu ţi se mai văd nici ochii etc, etc." (N. V. Gogol, *Opere complete,* voi. VIII, p. 323). In celebra *Scrisoare către Gogol,* Bielinski acuzîndu-l pe marele satiric pentru trădarea artei sale, scria cu indignare : „Şi apoi expresia «Rît nespălat ce eşti!» De la care Nozdriov sau Sobakevici aţi auzit-o, ca s-o transmiteţi mai departe ca pe o mare descoperire în favoarea şi spre îndrumarea mujicilor, care şi aşa nu se spală, pentru că, dînd crezare boierilor, nu se socotesc oameni!" *(Opere filozofice alese,* Ed. *Cartea Rusă,* 1957, voi. II, p. 500).

8. fp. 403) *„...VidopleasoD, lacheul unchiului dumitale..."* — numele lacheului lui Rostanev, în jurul căruia se iscă mereu discuţii, provine din alăturarea a două cuvinte : *vid* — specie, varietate şi *pleasati* — a juca, a dănţui (aici, în sens de a se maimuţări). In românește, corespunde cu *„specie de saltimbanc".*

682

9. (p. 412) *„...aduse vorba... despre un oarecare domn Korovkin..."*

— numele personajului episodic, de la substantivul *korova* — vacă, la forma diminutivă — *văcuţă.*

10. (p. 421) *„Avem şi oaspeţi din oraş : Pavel Semionîci Obnoskin, cu maică-sa"* — Numele de *Obnoskin* derivă de la substantivul *obnoska* •— vechitură, haină uzată.

11. (p. 425) „E *un fel de Bedlam aici..."* — ospiciu de nebuni (după denumirea celebrei instituţii din Londra) ; în sens figurat : zăpăceală, haos, balamuc.

12. (p. 430) j,Aţi citit, desigur, *Motologul"* — este vorba de nuvela satirică (titlul original : *Tiufeak)* a lui A. F. Pisemski (1821— 1881), al cărei personaj principal este un om lipsit de voinţă, molîu şi neîndemînatic, care se lasă dominat de toţi şi este luat în dcrîdere.

13. (p. 437) *„Şi am la copii, o droaie, nici mai mult nici mai puţin — familia Holmski"* — după titlul romanului-cronică de familie de D. N. Beghicev (1785—1855) : *Familia Holmski. Unele trăsături ale moiavurilor şi felul de trai în sinul familiei şi de unul singur, la nobilii ruşi.* Deşi operă de mică însemnătate, a avut o largă rezonanţă în Rusia veacului trecut, fiind reeditată de mai multe ori.

14. (p. 447) *„Despre taurul cel alb şi mujicul din Komarinsk" — Povestea cu Taurul cel alb,* basm popular rus, are aici semnificaţia povestirii monotone, fără sfîrşit, *Mujicul din Komarinsk* — localitate presupusă a fi patria cunoscutului cîntec şi dans popular *Komarinskaia.*

15. (p. 458) *„In definitiv, ce-au făcut pînă acum toţi cei de teapa lui Puşkin, Lermontov sau Borozdna ?" I. P. Borozdna,* poet minor, de mîna a patra, aproape necunoscut. Alăturarea lui la mumele lui Puşkin şi Lermontov are un vădit substrat ironic, relevînd ignoranţa personajului.

16. (p. 459) *„Eu cunosc Rusia şi Rusia mă cunoaşte pe mine"*

— parafrazarea expresiei aparţinînd literatului-publicist N. Polevoi, care, după suspendarea revistei *Moskocski telegraf,* a aderat la tabăra de extremă dreaptă a slavofilismului „oficial". Expresia a fost extrasă din prelata la romanul său *Jurămînt pe mormîntul Domnului,* în care face apologia puterii autocrate şi se referă la ţar: „El cunoaşte Rusia şi Rusia îl cunoaşte".

17. (p. 460) *„...dacă îi păstrez respect nemuritorului Karamzin..."*

— Karamzin Nikolai Mihailovici (1766—1826), iniţiator şi reprezentant

683

de seamă al sentimentalismului în literatura rusă, opera model a noului curent fiind *Sărmana Liza* (1792) ; autor al cîtorva nuvele istorice, dintre care *Starostiţa Marfa şi Natalia, fiică de boier,* al epopeii eroice *Frol Silin şi* al *însemnărilor unui*

călător rus. Latura cea mai importantă a activităţii lui Karamzin o reprezintă cea de istoric şi de reformator al limbii literare ruse. A scris primul tratat de *Istorie a Statului Rossian* în 11 volume, la care s-a referit adeseori în prelegerile şi în lucrările sale M. Kogălniceanu, preţuind în mod deosebit aportul istoricului rus.

18. (p. 461) *„Perepiscik"* — pseudonimul scriitorului N. V. Ku-kolnik (v. mai amănunţit în notele explicative la *Netoşka Nezvanova* din prezentul volum, p. 649) cu care îşi semna articolele de gazetă, scrise de preferinţă sub formă epistolară. *Perepiscik* — în româneşte *copist.*

19. (p. 487) *„Şi cînd te gîndeşti, poate că In faţa lui se afla Machiavelli în persoană sau un Mercadante..." — Mercadante* Saverio (1797—1870), compozitor italian. Se poate presupune că personajul dosto-ievskian, după intenţia autorului, confunda acest nume cu numele filozofului şi savantului italian din sec. al XV-lea Pico della Mirandola, reprezentant al Renaşterii şi adversar al dogmelor catolicismului, despre care se spunea că „ştie tot şi încă ceva pe deasupra" (formula apare parafrazată în peroraţia lui Opiskin).

20. (p. 495) *„...va fi ceva în genul practicii de la Gretna-Green..."* — Gretna-Green — sat din Scoţia, în care a fost introdus pentru prima oară sistemul de oficiere a căsătoriilor fără respectarea condiţiilor prealabile, obligatorii, de domiciliu şi publicitate.

21. (p. 495) *„...imitîndu-l pe Burţov"* — este vorba de ofiţerul de husari A. P. Burţov, renumit prin viaţa de boemă şi chefuri interminabile, pe oare poetul Denis Davîdov (1784—1839), organizator al acţiunilor de partizanat în războiul antinapoleonian din 1812, lna imortalizat în mesajul *Către Burţoo* şi în poezia *Invitaţia la un punci.* Numele personajului Mizincikov provine de Ia cuvîntul rusesc *mizin* — mezinul, cel mai mic.

22. (p. 523) *Fevronia* — nume feminin cu semnificaţie generică în folclorul rus, întruchipînd virtutea în dragoste.

23. (ip. 541) *„...l-am surprins de multe ori pe Foma la lectura romanelor lui Paul de Kock"* (v. în nota explicativă la *Oameni sărmani,* din voi. I al prezenţei ediţii, p. 559).

24. (p. 543) *„De tl&uâ ani Pedro Găinez..."* — versuri din poezia semnată *Kuztna Prutkov* (pseudonim colectiv al unui grup de scriitori umorişti format din A. K. Tolstoi şi fraţii V. M. şi A. M. Jemciujnikov), cu titlul *Asediul cetăţii Pamha,* publicată în *Sovremennik* din martie 1854. Prima parte a poeziei este citată de către Dostoievski inexact, probabil din memorie.

25. (p. 548) *„...Otecestvennîie zapiski, o denumire excelentă..."* — elogiul entuziast al revistei *Otecestvennîie zapiski* pe care îl face Rostanev conţine o bună doză de ironie, având un incontestabil substrat polemic. Dostoievski ia peste picior revista (în care, de altfel, a fost nevoit să publice chiar acest roman al său, fiind refuzat de *Sovremennik* şi de *Russki vestnik)* implicit şi pe editorul ei, A. A. Kraievski, care îi imprimase în deceniile 6 şi 7 un profil hibrid, eclectic. Comparaţia cu revista *Sooremennik* este vădit în favoarea acesteia din urmă.

Cu o lună înainte de apariţia romanului (la 20 octombrie 1859), scriitorul sezisa stăruitor pe fratele său Mihail : „Iţi aminteşti, desigur, de opiniile colonelului Rostanev despre literatură, despre reviste, despre excesul de erudiţie ce caracterizează *Otecestvennîie zapiski* ş.a.m.d. Ca o condiţie *sine qua non* nu accept ca Kraievski să scoată măcar un singur rînd din această discuţie. Consider că părerea colonelului Rostanev nu este de natură să-l înjosească şi nici să-l jignească pe Kraievski *(Scrisori,* I, p. 268).

26. (p. 548) *„Ciubărul, după părerea ştiinţei, nu-i de loc ciubăr, ci o emblemă sau o mitologie..."* — aluzie la un articol al folcloristului slavofil A. N. Afanasiev, reprezentant al „şcolii mitologice" în folcloristica rusă. Articolul, intitulat *Semnificaţia păgînă a izbei ţăranului slav* apăruse în *Otecestvennîie zapiski* din iulie 1851, ceea ce demonstrează că Dostoievski a cercetat, probabil retrospectiv, aflîndu-se la Semipalatinsk după ispăşirea pedepsei cu muncă silnică, colecţia acestei reviste ca, de altfel, colecţiile tuturor publicaţiilor din acea vreme. Mai tîrziu (în 1861), scriitorul îl va denumi ironic „un articol despre mătură, despre lopată şi ciubăr şi despre semnificaţia lor mitologică rusă" *(Opere,* 1930, voi. XIII, p. 63).

27. (p. 559) *„Aş bea un gît de malaga"* — mulţi comentatori (V. I. Tînianov, *Dostoievski şi Gogol. Cu privire la teoria parodiei.* Ed. *Opoiaz,* 1921, p. 28) interpretează aceste cuvinte ale lui Foma Opiskin

ca o parodiere a unui capriciu al lui Gogol, care, după cum reiese din *Amintirile* lui S. T. Aksakov, aflîndu-se o dată la conacul acestuia, ar fi cerut insistent să i se servească malaga, refuzînd orice altă băutură.

28. (p. 570) *„...nenorocirea este mama virtuţii. A spus-o, mi se pare, Qogol..."* — aici Dostoievski reproduce, parafrazînd, un pasaj din *Pagini alese din corespondenţa cu prietenii* de Gogol şi anume : „Nenorocirea îl face pe om mai blînd, mai virtuos, natura lui devine mai sensibilă" (N. V. Gogol, *Opere complete,* Ed. Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., voi. VIII, p. 236).

29. (p. 579) *„In încheiere, i-am recitat şi versurile : Cînd din bezna rătăcirii..."* — versul iniţial dintr-o poezie a lui N. A. Nekrasov (publicată în *Otecestvennîig zapiski,* tomul III, 1846).